لجنة التأليف والترجمة والنشر

خلاصة العلم الحديث — الرسالة الرابعة

علم الآثار

تأليف

الأستاذ جاردنر

E. A. GARDNER

نقله إلى العربية

محمود حمزه
أمين بالمتحف المصرى

الدكتور زكى محمد حسن
أمين دار الآثار العربية

سلسلة المعارف العامة

مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر
١٩٣٦

لجنة التأليف والترجمة والنشر

خلاصة العلم الحديث — الرسالة الرابعة

علم الآثار

تأليف

الأستاذ جاردنر

E. A. GARDNER

نقله إلى العربية

الدكتور زكي محمد حسن

أمين دار الآثار العربية

سلسلة المعارف العامه

مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر

١٩٣٦

مقدمة

الرسالة التى نقدمها اليوم للقراء فصل من كتاب «خلاصة العلم الحديث» الذى اشترك فى تأليفه بالانجليزية نخبة من العلماء الثقات ، كتب كل منهم بحثاً أوجز فيه ما وصل إليه العلم فى الموضوع الذى اختص فى دراسته .

ولا يسعنا هنا إلاّ أن نؤيد ما كتبه مترجم الرسالة الأولى من هذا الكتاب ، وأن نكرر قوله : « إن تركز مادة هذه الرسائل ، ومكانة كاتبيها ، والمستوى الرفيع الذى بلغه العلم فى العصر الحديث ؛ كل هذا يطلب من قارئها أن يكون على جانب غير قليل من الثقافة ، حتى يستطيع متابعة كل مباحث هذه الرسائل والانتفاع بها على الوجه الأكمل » .

والرسالة التى نحن بصددها الآن استعراض سريع لتاريخ علوم الآثار ، وللنتائج التى توصل إليها المنقبون والآثاريون فى العصر الحديث .

على أن المؤلف لم يعرض فى بحثه هذا إلا لما

كشف من آثار الأمم القديمة التى كان لها أثر فى المدنية الغربية ، ومن ثمّ فقد ترك جانباً آثار كثير من الأمم الشرقية ، وآثار الشعوب التى سكنت الدنيا الجديدة ؛ كما أنه لم يعرض لآثار الأمم الإسلامية بشىء .

ولا نظننا فى حاجة إلى أن نلفت نظر القراء إلى أن الكتابة باللغة العربية فى الآثار — ولا سيما فى آثار الشعوب الأجنبية — أمر غير يسير ؛ ومهما يكن من شىء فإننا توخينا فى الترجمة مطابقة الأصل ، وعملنا فى بعض الأحيان على أن نوضح فيها — تسهيلاً للقراء — بعض ما أجمله المؤلف ، ومع ذلك فقد بقيت فى الرسالة بعض مواضع سوف يحتاج غير الإخصائيين من القراء فى سبيل تفهمها إلى الرجوع إلى المعاجم وكتب الآثار وعلم الأساطير .

وقد حرصنا فى هذه الترجمة على أن نؤدى — فى وُضوح وأمانة — كل المعانى التى قصدها المؤلف ، ونرجو أن نكون قد وفقنا إلى ذلك .

القاهرة { صفر ١٣٥٥ / مايو ١٩٣٦   محمود حمزة . زكى محمد حسن

تمهيـــد

يشمل علم الآثار عدة فروع يندمج بعضها فى دراسات أخرى كالتاريخ وعلم الإنسان Anthropology وأقدم ما صنعته يد البشر شظايا الصوّان فى العصر الحجرى القديم Palæolithic age ، وقد تطورت تدريجا فى سبيل الإتقان ومن ثم كانت لها قيمة كبرى فى تعيين العصور .

وأهم آثار العصر الحجرى القديم ما عثر عليه فى كهوف فرنسا واسپانيا من النقوش . ومن آثار العصر الحجرى الحديث أو عصر الأحجار المصقولة أقدم نماذج الفخار التى ظلّت فى جميع العصور التالية مقياساً ذا قيمة فى تعيين التاريخ .

وبلغ الفن والمدنية درجة عالية من الرقى فى مصر وبلاد ما بين النهرين قبل سنة ٣٥٠٠ ق . م على أقل

تقدير . وقام السيّاح والمنقبون من جميع الأمم بدراسة الآثار القديمة ولا سيما فى بلاد اليونان وآسيا الصغرى . وقد عثر على كثير من التماثيل اليونانية فى إيطاليا غير أن أكثرها كان يرمم ويعرض فى قاعات خاصة يمتلكها الأفراد . ومنذ القرن الثامن عشر زاد الاهتمام بالدراسة التاريخية فأسست المتاحف فى جميع الممالك المتمدينة ودرس تاريخ النقش والتصوير على الأوانى دراسة مفصلة وذلك من العصر الكريتى والميسينى إلى العصر اليونانى والرومانى فى بلاد اليونان .

وكانت الموضوعات والمناظر المصورة على الأوانى مصدراً عرفنا منه أشياء عن الديانة وعن الحياة اليومية وعلم الأساطير . كما أن الجواهر والعملة والكتابات أضافت كثيراً إلى معلوماتنا . وقد عثر فى المناطق الأثرية المعروفة « بهولشتات » Halstatt و «لاتين» La Tène على نماذج خاصة وممتازة من الفخار والمعادن المشغولة .

وكان من نتائج الاستكشافات الحديثة امتداد

معلوماتنا عن مصر وبلاد الجزيرة إلى عصور أقدم من ذى قبل . وقد عثر فى تل العمارنة على صحيفة شيقة من صحائف الفن المصرى ، ولا نزال نأمل أن نصل فى المستقبل إلى استكشافات أخرى بفضل الأساليب الحديثة ولا سيما المساحة الجوية .

أعمال علم الآثار

ليس من السهل مطلقاً تحديد اختصاص علم الآثار ، فالمؤلفون يستخدمون كلمة « اركيولوچيا » للدلالة على معانٍ مختلفة ومهما يكن من شيء فإن الأصل أن يقصد به « علم الأشياء القديمة » .

على أن كل محاولة للتفريق بين هذا العلم وغيره من الدراسات يجب أن تقوم على موضوعه وعلى مقاصده وأغراضه وعلى أساليب البحث فيه ، ولعل أوضح طريقة لإدراك ذلك كله إنما هى مقارنة علم الآثار بما يشبهه من الدراسات الأخرى كالتاريخ وعلم الإنسان وعلم الأجناس البشرية وتاريخ الفن ، وكل هذه العلوم تتصل به قليلاً أو كثيراً .

ومواد الدراسة التاريخية أكثرها أدبية إذ أنها — على الأقل فيما يخص العصور اليونانية والرومانية والعصور الحديثة — تعتمد على الوثائق المكتوبة ، بينما

يبحث علم الآثار فى المنظور والملموس من تراث العصور الغابرة . بيد أن هـذا الاختلاف لا يقوم إلا بين بعض فروع التاريخ وعلم الآثار ولا سيما بالنسبة إلى الأُمم التى خلّفت مستندات مدونة .

وهناك فى بعض الحالات — ولا سيما فيما يخص مصر وبلاد ما بين النهرين — وثائق تاريخيـة كثيرة محفورة فى الصخر أو مطبوعة على الطين ، وكان ضروريا تفسير هذه الوثائق وحل رموزها إذا أردنا أن نظفر منها بأى معلومات قيمة . وتفسير هـذه النقوش يعتبر فى الغالب فرعاً من علم الآثار ، فواجب عالم الآثار فى مثل هذه الحالات أن يعد المـادة التى يستطيع المؤرخ أن يؤلف منهـا سجلات الحوادث وأن يكتب عن حياة الشعوب .

على أن علم الآثار يعمل فى مصر والعراق وبلاد اليونان والرومان على إتمام الحقائق المستمدة من الأدب والتاريخ وذلك بما يضيفه إلى معرفتنا بالعصور الماضية من معلومات

خاصة تظهر فى آثار نشاطها أو فيما كان بها من فنون وصناعات .

وفضلاً عن ذلك كله فإن هناك ميداناً من العلم البشرى ينمو وتتسع دائرته سريعاً وهم يضيفونه إلى علم الآثار ، وإن كان يتصل بعلم الإنسان إلى حد ما . هذا الميدان هو الذى يسمونه علم آثار ما قبل التاريخ ، وهو الفرع الوحيد الذى تميزه التعاريف الضيقة لعلم الآثار . وعلى كل حال فإن علم الآثار مجاله فى هذا الميدان أوسع وحريته أكثر إذ أن استكشافاته ونظرياته لا يمكن مراجعتها والتأكد من صحتها بواسطة الحقائق المستمدة من العلوم الأخرى ألهم إلا إذا استثنينا علم طبقات الأرض فى بعض الأحيان .

ولا ريب أن علماً فسيح الأرجاء واسع الميدان كعلم الآثار لابد وأن تختلف فروعه فى الأغراض والأساليب ومن ثم يتعذر التعميم فى دراسته ويجمل بحث فروعه المختلفة كل على حدة .

وهناك تقسيم وضعته جامعة لندن تحت إشراف

الخبراء الإخصائيين وهو يفى بالحاجة على الرغم من أنه ليس جامعاً شاملاً . وعلى كل حال فإن البحث العلمى فى علم الآثار مقسم إلى ثمانية فروع .

(١) آثار ما قبل التاريخ .
(٢) آثار أوروپا الغربية .
(٣) الآثار المصرية .
(٤) الآثار الأشورية .
(٥) الآثار اليونانية والرومانية .
(٦) آثار العصر المسيحى القديم والعصور الوسطى .
(٧) آثار عهد النهضة .
(٨) الآثار الشرقية .

وإذا فهمنا أن المقصود بالآثار الأشورية هى آثار بلاد ما بين النهرين ، وأن الآثار الشرقية يراد بها أن تشمل آثار الصين والهند وفارس ، فإن هذا التقسيم يمكن اعتباره شاملا للموضوعات الرئيسية فى دراسة الآثار .

ومقالنا هذا يعرض خاصة لما كشف من آثار الأمم القديمة التى كان لها أثر فى مدنيتنا الغربية .

آثار ما قبل التاريخ

قد يمكن القول بأن أقصى ما يمتد إليه علم الآثار هو أول ظهور الإنسان على سطح الأرض ، وأن هذا العلم إنما يتبع فى أقدم أطواره علم طبقات الأرض وعلم الإنسان .

ويبدأ علم آثار ما قبل التاريخ بأقدم دلائل النشاط الإنسانى والصناعات البشرية ؛ ولا ريب أن مجموعات شظايا الصوان التى عثر عليها فى جميع أنحاء العالم ستبقى زمناً طويلاً بمثابة فهرس ودليل لمن كانت لديه المعلومات اللازمة . وقد رتبت هذه المجموعات ترتيباً دقيقاً ولوحظ وجود طرز مختلفة تتطور فى سبيل الإتقان من ابتدائى الصنع إلى جيّده حتى تصل إلى شظايا الصوان التى تمتاز بها أواخر العصر الحجرى القديم ، والتى أحسنت يد الإنسان صنعها وشكلتها تشكيلاً تتجلى فيه الروعة والمهارة .

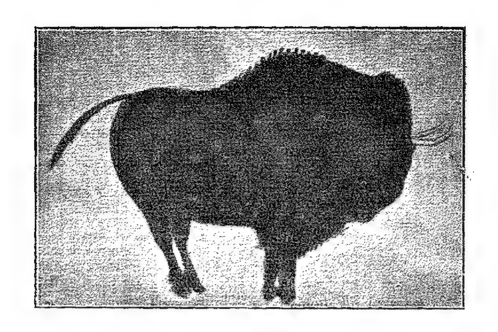
وليست لدينا من هذه العصور القديمة أى مستندات أو قرائن تاريخية أو اجتماعية سوى تعاقب عصور الجليد التى استقصاها علماء طبقات الأرض . فالأسماء التى أطلقت على الطرز والنماذج المختلفة رغبـــة فى تسهيل التقسيم إنما ترجع فى أكثر الأحيان إلى ظروف الاستكشافات الحديثة ، إذ أنها مشتقة من أسماء بعض القرى فى اسپانيا أو فى جنوبى فرنسا ، حيث وجدت النماذج الأولى ذات الأوصاف المميزة لكل طراز من الطرز المختلفة .

وليس لدينا من آثار أوائل العصر الحجرى القديم إلاّ الصوان المشغول بينما المدد الأخيرة من هذا العصر وهى « السولوترية » (Solutrian) ، و « المجدلينية » (Magdalenian) خلّفت دلائل على نشاط فنى عظيم يشهد بما كان للإنسان الأول من قوة فى التعبير وإبداع فى خلق الأشكال يفوقان بكثير أقصى ما كان يتصور احتمال وجوده فى هذا العصر القديم (انظر شكل ١) ،

ولما ظهرت هذه الاستكشافات منذ خمسين عاماً قوبلت في أول الأمر بالشك والريبة ، غير أن رسوماً أخرى مشابهة لما عرفناه فيها عثر عليها منذ ذلك الحين في المغارات والمآوى الصخرية الموجودة في الإقليم نفسه ، وظهر بعضها في المؤلفات الحديثة ؛ فجاء ذلك مؤيداً للاستكشافات الأولى كما أيدتها أيضاً بعض الآثار التي عثر عليها في أنحاء مختلفة من الدنيا والتي تشبهها بعض الشبه . كرسوم قبائل البوشمان (Bushmen) في إفريقيا الجنوبية ، وإن كان من المحتمل أن هذه الرسوم الأخيرة أحدث عهداً بكثير .

وكان استكشاف صناعات العصر الحجري القديم هذه أهم ما وصل إليه علم آثار ما قبل التاريخ فهي تعطينا فكرة واضحة عن حياة الإنسان ومقدرته الفنية في وقت لم تكن قد عرفت فيه أي آلات سوى شظايا الصوان .

وتمثل رسوم هذا العصر حيوانات انقرض كثير منها الآن مثل « الماموث » ، وبعضها لم يعد معروفاً في



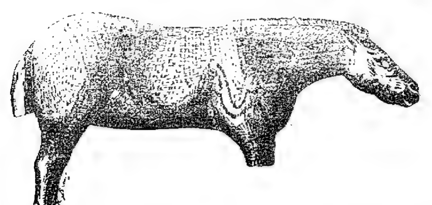
(شكل ١) تصوير فى مغارة التاميرا Altamira من العصر المجدليني

هذه الأقاليم منذ زمن طويل كحيوان الأيل ، وعلى كل حال فإن هناك نقوشاً بارزة أو محفورة ورسوماً وتماثيل منحوتة متصلة بالسطوح الصلبة ، أو مستقلة ، ويرجّح أن أقدم هذه الرسوم لا يزيد عن الحدود الخارجية للأشكال مرسومة بالأصابع ، أو بقطعة من العظم ، أو الصّوان على سطح يتفاوت فى الصلابة ، ومهما يكن من شيء فالأشكال صحيحة الرسم وعليها غالباً مسحة من الحياة والحركة ، وكثيراً ما استخدمت فيها الأصباغ لتقليد الألوان الطبيعية سواء منها ما كان موضعيا رئيسيا

أو ما قصد منه تمثيل النور والظل . وفى الواقع ان هؤلاء المصوّرين والمثّالين الأوائل نجحوا فى أعمال تفوق من الوجهة الفنية كل ما كان معروفاً لنا قبل الفنون الزاهرة فى بلاد ما بين النهرين وفى مصر وبلاد اليونان .

وقد اختلف العلماء فى أى الأمرين أسبق ظهوراً وأقدم عهداً : الرسم والتصوير ، أو نحت الأشكال والتماثيل ملتصقة بالسطوح أو قائمة بنفسها ، وقد يخيّل للإنسان أن الأقدم عهداً والأسبق ظهوراً إنما هو نحت صور الحيوان وغيره من الأشياء مجسّمة ؛ لأن فى الرسم والتصوير شيئاً من الاختصار والاصطلاح ، إذ يكون التعبير عن الأشياء وتمثيلها ببعدين من أبعادها بدلاً من ثلاثة (الطول والعرض ، بدلاً من الطول والعرض والسمك مثلاً) ، ولكننا نلاحظ من ناحية أخرى أن الرسم على سطح مستوٍ هو فى الواقع أبسط العمليتين من الوجهة الفنية فضلاً عن أنه يتطلب آلات أبسط ووسائل أقل تعقيداً .

وأبدع الأشياء المنحوتة، سواء أكانت بارزة فقط أو قائمة بنفسها تماماً ، إنما اتخذت من مواد صلبة كعاج حيوان الماموث أو قرن الأيل ، ولا ريب فى أنها نحتت بآلات من الصوان ، وبين هذه الأشكال والتماثيل ما يكاد ينبض بالحياة فتدهشنا مطابقته للطبيعة ، والمألوف مشاهدته فى الصور والأشكال والتماثيل المذكورة إنما هى حيوانات الماموث والخنزير البرى والأيل والجاموس البرى ، ونوع من الخيل عليه مسحة أولية بسيطة ، وغير ذلك من الحيوانات ؛ بينما يندر ظهور الصور البشرية ، ويلاحظ فيما وُجد منها أن الصانع لم ينجح فى جعلها مطابقة للحقيقة كما نجح فى تمثيل الحيوانات الأخرى (انظر شكل ٢) .



(شكل ٢) حصان محفور فى قطعة من العاج عثر عليها فى مغارة الاسپلوج Espelugues فى لورد Lourdes من العصر المجدليني القديم

فخار العصر الحجرى الحديث

من الغريب أن تلك المقدرة الفنية التى كان يمتاز بها الإنسان فى أواخر العصر الحجرى القديم قد اختفت فى العصر التالى ولم يكن لها أثر ما ، ولعل ذلك يرجع إلى عصر جليدى ، أو إلى غيره من اضطرابات الطبيعة ، أو إلى أسباب أخرى لا يمكن استقصاؤها .

وإن يكن صنّاع آلات الصّوان المصقولة فى العصر الحجرى الحديث قد صوّروا بعض الحوادث وفيها أشكال آدمية وغيرها ، فإن هذه الصور لم يكن لها إلاّ مسحة رمزية ولم تظهر فيها أى محاولة لتقليد الأشكال الطبيعية .

على أن معرفتنا بفنون العصر الحجرى الحديث وصناعاته ومدنيته زادت فى السنين الأخيرة زيادة سريعة مضطردة ، بفضل الاستكشافات التى ظهرت فى أنحاء عديدة من العالم ، وقد حل الصّوان الناعم الصقل فى العصر المذكور محل شظايا الصّوان ذات الصناعة الأولية

فى العصور السابقة بالرغم من أن الأخيرة لم تنقرض قط بل لا تزال إلى اليوم موجودة فى عدة جهات ، ولكنها على كل حال لم تعد المقياس الوحيد أو الرئيسى فى تقدير التواريخ النسبية للرواسب والمخلفات المتنوعة .

وقد نشأت صناعة الفخار لما لوحظ أن الصلصال يمكن تشكيله بأشكال مختلفة ثم جعله صلباً بواسطة النار ، ليوضع فيه الماء أو المواد الأخرى كالحبوب ، وليستخدم فى الخزن والطبخ والشرب . والفخار يمدنا منذ العصور القديمة بمقادير هائلة من القطع المختلفة إذ بينما أوانى الفخار سهلة الكسر نرى أجزاءها المكسورة لا يصيبها الفناء على ممر العصور . ومن ثم فإن شظايا الفخار القديمة يكاد يعثر عليها فى كل المناطق التى كانت آهلة بالسكان منذ العصور الحجرية الحديثة . وقد درس الخبراء هذه الشظايا دراسة وافية ومتواصلة حتى استطاعوا الاستدلال بها على العصر الذى عاش فيه صانعوها وعلى مبلغ تقدمهم .

وهناك عدة مميزات تشترك فيها أنواع مختلفة من

الفخّار القديم ، بينما تختلف أنواع أخرى اختلافاً كبيراً حسب المناطق التى وُجدت فيها . مثال ذلك أن أقدم الفخار يكون فى الغالب مشكلا باليـد وليس فيه من الزخارف إلا القليل فوق ما يمكن عمله بالأصابع . وهناك نماذج صقلت صقلاً بديعاً كأنما بقطعة من العظام أو الصّوان ، وأخرى أحدث عهداً بقليل وعليها زخارف حفرت بآلة حادة فى الصلصال الرطب . وأكثر هذه الزخارف هندسى أو متعرج ذو أمواج . ثم تأتى بعد ذلك زخارف أخرى شبيهة بها رسمت بأصباغ قاتمة على سطح زاه ، أو بأصباغ زاهية على سطح قاتم (انظر شكل ٣)

ويضيق المقام هنا عن أن نصف بإسهاب أو بإيجاز أنواع الزخارف المستعملة فى هذا الفخار العتيق . وكل ما يمكننا الإشارة إليـه الآن هو أن انتشاره كان واسع النطاق ، ليس حول حوض البحر الأبيض المتوسط وفى شمالى أوروبا فحسب ، بل فى آسيا : ببلاد ما بين النهرين وإيران وحتى فى الهند وجنوبى الروسيا وبلاد أوكرانيا .



(شكل ٣) فخار عليه زخارف ملونة ويرجع إلى ما قبل العصر السومرى
ووجد فى العبيد Al — Ubaid
(نقلا عن رسوم من عمل المرحوم ف . ج . نيوتن F. G. Newton)

ومما تجدر ملاحظته أيضاً أنه يوجد فى الأمريكتين نوع من الفخّار عليه زخارف مشابهة ، ولا يزال يصنع حتى اليوم فى بلاد المكسيك الجديدة . وبالطبع لا يمكن أن نفترض أن صناعته نشأت فى مناطق قليلة ثم انتشرت منها ، أو أن الفخار المتشابه فى الأقاليم المختلفة يجب أن

يكون من عصر واحد ، فإنه كثيراً ما يتعذر على علم الآثار أن يقرر إلى أى حد يصح أن تعزى مثل هذه المشابهات إلى تأثير الأجناس البشرية والأقاليم المختلفة بعضها على بعض تأثيراً مباشراً أو غير مباشر ، وإلى أى حد يمكن أن يكون التفسير الصحيح هو أن أناساً مختلفين ولكن تحيط بهم رغم ذلك ظروف وأحوال طبيعية متشابهة ، قد ينتجون أشياء متشابهة دون أن يتأثر أحدهم بالآخر . وفى الحقيقة أن مثل هذه المسألة تدخل فى دائرة علم النفس أكثر من دخولها فى دائرة علم الآثار .

عصر البرنز

يظهر أن صناعات العصر الحجرى الحديث — بخلاف صناعات العصر الحجرى القديم — ظلت قائمة بغير انقطاع تقريباً حتى خلفتها مراحل التقدم الكبير التى امتازت بها الحضارة الأولى . وكثيراً ما يعثر على آثار هذه الصناعات فى الطبقات السفلى من المناطق الأثرية التى عثر فيها على أغنى المستكشفات من العصور التالية مثل « طرواده » و « كنوسوس » .

وهذا التقدم الكبير مقرون باستكشاف المعادن واستخدامها ، وأول ما عرف منها النحاس الأحمر وربما الذهب أيضاً ثم البرنز ، مما أدّى إلى المدنية الكبيرة التى ازدهرت فى عصر البرنز بمصر وبلاد ما بين النهرين . وقد ظهرت فى الأجيال الحديثة فى كلا القطرين استكشافات عظيمة ترجع إلى الألف الرابع قبل الميلاد إن لم تكن أقدم عهداً من ذلك . ولعل أكثر ما يدهش له الإنسان

أننا لا نرى فى المنتجات الفنية لهذه العصور القديمة أى أثر للمسحة الساذجة أو التجريبية التى تظهر على الفنون فى أول عهدها ، بل نلاحظ فى صنع المعادن وغيرها من المواد مهارة فنيـة وبراعة وحذق تدل على أنه قد سبقها مران طويل وتطور كبير . على أن منشأ هذين الفنين الوطنيين وأصلهما لا يزالان سرًّا غامضا . وربما كان هذا التطور العظيم نتيجة مران طويل فى صنع أشياء من مواد سهلة التلف .

ومهما يكن من شىء فإن هذين الفنّين اللّذين لم يؤثر أحدهما فى الآخر إلاّ تأثيراً بسيطاً يمكن تتبع كل منهما فى حلقات متصلة تـكاد تمتد حتى العصر الحاضر . ففن بلاد ما بين النهرين يمكن أن نتتبع أثر الفن القديم فى الفن البابلى ، فالأشورى ، فالحيثى ، فالفارسى ، فالپارثى ؛ وغيرها من الفنون الشرقية ؛ بينما الفن المصرى يمكننا رؤية أثره فى فن اليونان والرومان ثم فى فن عصر النهضة والفنون الأوروپية الحديثة .

والباحث فى تاريخ مصر وبلاد ما بين النهرين لابد له من الاعتماد على عالم الآثار إلى حد ما ، إذ أن أكثر مايحتاج إليه المؤرخ من وثائق وأسانيد مدوّن فى نقوش كتابية . فقد كان فى كلا القطرين منذ العصور القديمة الأولى طريقة للكتابة تدل على تطوّر طويل المدى من الكتابة التصويرية قبل أقدم ما وصل إلينا من الوثائق والأسانيد ، وظلت هذه النقوش الكتابية بمختلف أشكالها سجلا للحوادث منذ بدء ظهورها إلى العصور التاريخية ، ثم اتخذت الشكل المسمارى فى بلاد ما بين النهرين بسبب استخدامها للتعبير عن اللغات السومرية والسامية ، والأشورية ، والفارسية .

علم الآثار اليونانية

تاريخ الدراسة

قد يكون من الأوفق أن ندرس أغراض علم الآثار اليونانية والرومانية وما وصل إليه وفقاً لترتيب ما ظهر من الاستكشافات المختلفة وما اتبع من الطرق المتنوعة ، وعلى الرغم من أن دراسة علم الآثار لم تتم وتصبح دراسة علمية منظمة إلا فى النصف الأخير من القرن الماضى ، فإن السياح كانوا قد قاموا قبل ذلك بجهود كبيرة فى سبيل تعريف غربى أوروبا بالتماثيل وبقايا العمارة التى كانت لا تزال قائمة إذ ذاك فى بلاد اليونان . بل لقد استطاعوا فى بعض الأحيان نقلها إلى حيث كان الوصول إليها أيسر وأسهل . مثال ذلك أن السائح الإنجليزى « هويلر Wheler » وصف لنا أثينا كما كانت سنة ١٦٧٦ ، كما أن الفنان الفرنسى « جاك كارى Jacques Carrey » كان قبل ذلك بعامين قد قام بعمل مجموعة ثمينة جدا من

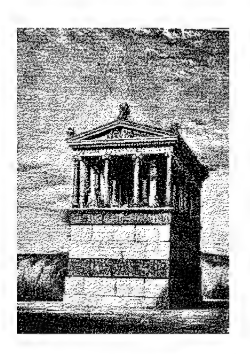
الصور لتماثيل البارثينون ، وحفظ لنا بذلك سجلاً لكثير مما هدم ودمر فى فاجعة الانفجار سنة ١٦٧٨ . وكان لـ « ستيوارت Stuart » فى سنة ١٧٥٠ الفضل فى عمل رسوم معمارية دقيقة للمبانى الأثينية ليستطيع من لم تتح لهم السياحة أن يعجبوا بما كان عليه فن العمارة اليونانية فى أبدع نماذجه . واستطاع اللورد « إلجن Lord Elgin » فى سنة ١٨٠٠ الحصول على إذن بنقل بعض التماثيل من أثينا ، وهكذا استطاع أن يبعث بمجموعته المعروفة إلى المتحف البريطانى . على أنه حتى ذلك التاريخ لم يؤخذ من الآثار غير الظاهرة على وجه الأرض إلا الشىء القليل .

وقد أجريت فى إيطاليا عدة حفائر للبحث عن تماثيل ؛ على أنه لم تكن هناك أى مجموعات ، بل كان كل ما عثر عليه متفرقاً وفى مناطق مختلفة ، وكان أكثره تماثيل قد نقلت من بلاد اليونان ووجدت مدفونة صدفة فى الأرض الإيطالية . وفى القرن التاسع عشر بدأ التنقيب فى مناطق المعابد والمبانى اليونانية الأخرى للبحث عن التماثيل التى

كانت تزينها فيما مضى . وهـذا ما حدث فى إيچينا
Aegina و باسى Bassae بالقرب من فيجاليا Phigalia ،
وفى كلتا الحالتين حمل المنقبون ما وجدوه من التمـاثيل
الرخامية وباعوا آثار إحدى المنطقتين فى ميونخ ، وآثار
المنطقة الأخرى فى لندن . غير أن أحد المنقبين وهو
المهندس كوكيرل Cockerell قام فى الوقت نفسه بدراسة
عمارة المعبدين دراسة دقيقة ثم نشر نتائج أبحاثه . وقد عمل
هو وولـكنز Wilkins وغيرهما من المهندسين على إحياء
أساليب العمارة اليو نانيـة ، ولا سيما الأولى فى المبانى التى
وضعوا تصميماتها .

وحوالى منتصف القرن التاسع عشر استطاع بعض
المستكشفين والمنقبين من الإنجليز أن يأتوا إلى إنجلترا
بتماثيل كثيرة بديعة النحت من المدن اليو نانية الأصل
فى آسيا الصغرى ، فأبنية « نيرايد Nereid » . (انظر
الشكل رقم ٤) ، و « هارپى Harpy » ، وغيرها من
قبور « زنتوس Xanthus » فى لكيا Lycia نقلها « فلوز

Fellows » ، بمساعدة بارجة حربية إنجليزية أعدت لهذا
الغرض ، وقد نال مثل هذه المساعدة « نيوتن Newton »
الذى كان قنصلاً لبريطانيا حينما كان ينقب عن
« الموسوليوم Mausoleum » فى « كنيدوس Cnidus » ،
و « هاليكرناسوس Halicarnassus » ، كما نالها أيضاً
« وود Wood » فى حفائره بمعبد « إفيسوس Ephesus »



(شكل ٤)   بناء نيرايد

دراسة الآثار فى بلاد اليونان

وفى أثناء ذلك قام « پنروز Penrose » سنة ١٨٤٦ بقياس ودراسات دقيقة « للپارثينون Parthenon » وقد كشفت لأوّل مرة عما كانت تمتاز به العمارة اليونانية فى أبهى عصورها من دقة وتفنن وإبداع ، وبعد تأسيس المملكية اليونانية سنة ١٨٣٠ أصبح من المتعذر وغير المرغوب فيه إخراج الآثار اليونانية من بلاد اليونان ، ولكن الوطنيين وعلماء الآثار من الأجانب اهتموا بجمعها والعناية بها ؛ وأصبحت مدينة أثينا أهم المراكز لدراسة الفن الهيلانى ، وأسست فيها مدارس أجنبية للآثار : المدرسة الفرنسية فى سنة ١٨٤٤ ، والألمانية ، والأمريكية والبريطانية وغيرها فى فترات متعددة ، وعملت كلها على الكشف والتنقيب فى الأراضى اليونانية وعلى دراسة الأبنية والتماثيل وغيرها من المنتجات الفنية والكتابات الأثرية والتحف المحفوظة فى متاحف أثينا

وسواها . وأما أسبقها جميعاً فهو معهد الآثار الذى أُسّس في رومة سنة ١٨٢٩ كمشروع دولى ، ولكن لم يلبث أن ساد فيه العنصر الألمانى ، فأنشأت دول أخرى مدارس خاصة فى رومة وأثينا ، ولم تكن تستطيع أى واحدة منها أن تنقل من البلاد أى تحفة أثرية ، على أنها أخذت تتبارى ، وكان بينها تنافس ودّى فى ميدان العمل ؛ فقام كل منها بقسطه فى الكشف عن تاريخ بلاد اليونان وفنونها وآثارها وفى دراسة هذا كله .

ميسينى وكريت

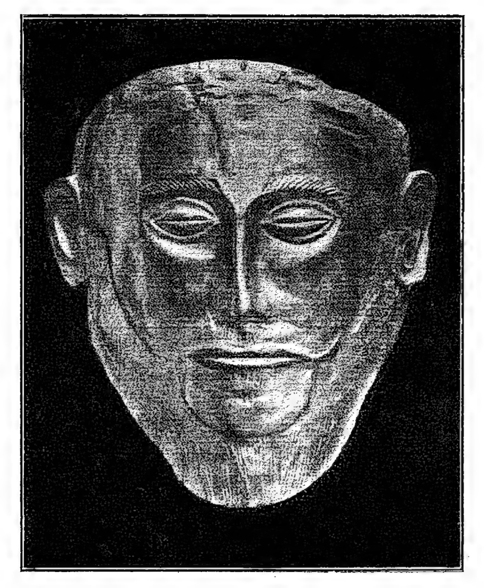
إن معرفتنا ببلاد اليونان القديمة ظلت حتى منتصف القرن التاسع عشر لا تتجاوز كثيراً عصورها التاريخية البحتة ، وإن صحّ أن قصائد هومير ترجع إلى عصر أسبق فقد ساد الاعتقاد كثيراً بأن ما تحتويه من قصص لم يكن إلاّ أساطير وحكايات خرافية ، بل لقد ذهب كثيرون إلى أن هذه القصائد ليست من عصر قديم جدا .

على أن الاستكشاف العظيم الذى أدهش العلماء فى مختلف الأقاليم وفتح عهداً جديداً فى دراسة التاريخ والحياة القديمة لم يكن لواحد من العلماء أو رجال الآثار المحترفين فضل فيه وإنما قام به رجل كان عنده فى أيام طفولته حماس أدّى به إلى الاعتقاد بأن قصائد هومير تشير إلى حوادث واقعية وتمنى أن يثبت آراءه بالحفر والتنقيب عند ما تتاح له الفرصة . كان ذلك اعتقاد « شليمان Schliemann » طوال حياة مملوءة بالعمل والنشاط ، جمع فى أثنائها المال اللازم ، ثم قام فى مدينة أثينا ليعمل على إثبات نظرياته ، وكان فى سنة ١٨٦٩ قد أذاع رأيه بأن مدينة تروادة يمكن العثور عليها بجانب « حصارلك Hissarlik » ، وأن قبور « أغا ممنون Agamemnon » ورفاقه يجب البحث عنها داخل أسوار قلعة « ميسينى Mycenae » ، كما ذكر « پوزانيوس » فى القرن الثانى للميلاد ، وقد أيّدت استكشافاته فى تروادة نظرياته تأييداً باهراً ، وفى الواقع أن الحفريات التى قام

بها هناك بين عامى ١٨٧٠ و ١٨٨٠ والتى عاونه فى الجزء الأخير منها الأستاذ « دريفلد Dörpfeld » لم تكشف عن المدينة التى جاء وصفها فى الألياذة فحسب ، بل أظهرت فى المنطقة نفسها عدة مدن بعضها أقدم من تراوده ، وبعضها أحدث عهداً ، ويظهر من الفخار الذى وُجد فى سادسة هذه المدن أنها كانت من عصر أشراف « ميسينى » ، ولها أسوار حجرية بديعة لا تزال قائمة إلى علو شاهق .

وفى سنة ١٨٧٦ عثر « شليمان Schliemann » فى « ميسينى » بداخل القلعة على أرباض مقدسة بها قبور تحتوى على مجموعات من حلى ذهبية وأسلحة وأقنعة من الذهب (انظر شكل ٥) وعدة أشياء أخرى مما لم يعثر على مثيله فى بلاد اليونان قبل ذلك التاريخ .

وكان من المنتظر طبعاً أن يثير مثل هذا الاستكشاف شيئاً من الشك والريبة ، ولعلّ دعوى شليمان بأنه عثر على أجساد أغا ممنون ورفاقه كان يبررها تنبؤه بالعثور



(شكل ٥)   قناع ذهبي من ميسيني

عليها ، وعلى كل حال فقد ذاعت فى أول الأمر تفسيرات غاية فى السخافة ومن المستحيل تصديقها ؛ فقد قيل مثلاً إن هذه الكنوز كان قد تركها هناك أحد الغزاة البرابرة فى العصور اليونانية المتأخرة أو فى القرون الوسطى .

على أنه لم يمض وقت طويل حتى ظهرت استكشافات أخرى أقل عدداً وفخامة من استكشافات شليمان ولكنها شبيهة بها من الوجهة الفنية فأيّدت نظريات هذا العالم ، أو عدلتها بعض التعديل .

ومهما يكن من شيء فإن منشأ هذا الفن بقى زمناً طويلاً معضلة كبيرة لعدم وجود أى فن أجنبي يشبهه أو يحتمل أن يكون قد أثر فيه ، وإن يكن بعضهم قد ذهب إلى أن كريت هى مهد هذا الفن فإن هذا الرأى لا يخرج عن حيز التخمين قبل أن يتيسر التنقيب فى هذه الجزيرة تنقيباً علميا كافياً ، وكان من الصعب الحصول على شروط ملائمة للقيام بأعمال الحفر طالما كانت « كريت » تابعة للترك .

على أن السير « أرثر إيفانز Sir Arthur Evans » استطاع فى غضون ذلك أن يحصل على منطقة القصر فى « كونوسس Cnossus » ، ولما تيسر القيام بحفائر منظمة أصبحت كريت مركزاً هاما من مراكز الفن

والمدنية الأولى فى البحر الأبيض المتوسط ، وسرعان ما اتضح أن قوماً ذوى مدنية راقية ومهارة فنية كبيرة كانوا يعيشون منذ قرون عديدة فى كريت قبل أن تخرج منها تلك الشعب التى استقرت فى ميسينى وغيرها من الجهات وأنتجت ذلك الفن البديع الذى تمثله القبور التى عثر عليها شليمان .

وقد صحب ارتباط ميسينى بكريت ارتباط آخر عصر فى عصور مختلفة تيسّر بواسطته إيجاد نظام لمعرفة العصر وأصبح نظاماً ثابتاً للتأريخ فيما يتعلق ببلاد اليونان أيضاً ، وقد أصبح فى الإمكان ترتيب التحف الفنية الفضية ، والذهبية ، والجواهر المنقوشة ، والفخار ترتيباً منظماً وتعيين تاريخها وجعلها مقياساً عظيم الفائدة فى تبين مقدار تأثير الشعوب بعضها فى بعض ، وفى معرفة العصور وتحديد التاريخ .

الحفائر فى بلاد اليونان

أولمبيا Olympia وديلوس Delos

يمتاز نصف القرن الذى كشف فيه الفن الميسينى والكريتى بحفائر عظيمة منظمة أجريت فى المناطق الأثرية ببلاد اليونان ، وعلى رأس هذه الحفائر تلك التى قام بها الألمان فى أوليمبيا ، وكانت هذه المنطقة معروفة من قبل ، وكان الفرنسيون قد نقلوا بعض قطع التماثيل من المعبد سنة ١٨٢٩ ، كما كان الألمان يفكرون منذ زمن طويل فى القيام بحفائر واسعة النطاق فى « أوليمبيا » ، وفى سنة ١٨٧٦ عُينت بعثة من أمهر رجال الحفر .

وبالرغم من عدم وجود مبان إذ ذاك تستحق الذكر على سطح الأرض فى تلك المنطقة فقد كان القوم يؤملون أن تؤدى أعمال الحفر إلى أن نعرف أو على الأقل إلى أن نستطيع تخيّل الحالة التى كان عليها المكان الذى كان يحتفل فيه اليونان بأحد أعيادهم الوطنية الكبرى أيام مجدهم

وعظمتهم ، وقد تحقق هذا الأمل تماماً وأمكن التوصل إلى معرفة بناء « الألتس Altis » أو الحظيرة المقدسة وما كان يحيط بها من الجدران ، وكان فى وسط هذا البناء معبد « زيوس Zeus » الكبير ؛ وقد ألقت إحدى الزلازل بأعمدته الضخمة على الأرض ، كما وُجدت التماثيل التى كانت تزينه قديماً مبعثرة هنا وهناك ، أو مشيدة فى جدران أحدث عهداً ، وكان هناك معبدان آخران فى أسفل تل « كرونوس Cronos » الذى يشرف على بناء « الألتس Altis » من الجهة الشمالية ، وهذان المعبدان هما « الهيرايم Heraeum » ، وهو أقدم الأبنية اليونانية من الطراز « الدورى Doric » ، ثم معبد لأم الإلهة وهو أحدث عهداً ، وقد عُثر على مبانٍ أخرى عديدة وصفها بوزانياس Pausanias فى دليله ، ومن أهمها : بيوت مال البلاد اليونانية المختلفة ، وبعضها مزيّن بزخارف من الخزف ومجموعات من التماثيل القديمة ، والآن يمكننا أن نتجوّل حول « الألتس » وما يحيط به ، وكذا حول أروقة

استقبال الزائرين ، ونادى الألعاب الرياضـــية « Gymnasium » ، حيث كان المصارعون يتدرّبون ، و « نادى السباق stadium » ، حيث كان المتسابقون يتبارون . ويرى الزائر كذلك الحفر التى كان المتسابقون يثبتون فيها أقدامهم عندما يهمون بالعدو . وقد حُفظت فى متحف خاص بنفس المنطقة جميع التماثيل والآثار السريعة التلف بمـا فى ذلك الأفاريز المختلفة التى كانت تزيّن أعالى معبد « زيوس Zeus » ، ومن التماثيل المفردة التى عُثر عليها تمثـال « هرمس Hermes » للنحات المشهور « براكستيليس Praxitelès » ، وقد وُجد فى مكانه الأصلى بمعبد هيرا حيث رآه بوزانياس عند زيارته لهذا المكان ، وكذلك التمثال البديع الذى نحته المثّال « باونيوس Pæonius » فوق قاعدته الشامخة .

وفى نفس الوقت الذى بدأ فيه الألمان حفائرهم فى « أوليمبيا » قام المعهد الفرنسى فى أثينا بفحص مركز آخر قديم من مراكز الديانة اليونانية فى جزيرة

ديلوس مسقط رأس أبوللو وجزيرته المقدسة ، ولكن الأحوال هنا كانت تختلف عنها كثيراً فى سهل الألتس الخصب ، إذ الجزيرة صخرية ولم يكن فيها إلا تربة قليلة غير البقايا الحجرية المتخلفة عن المبانى العديدة ، ولذا كانت كما هى الآن مهجورة تماماً ، ولما كانت الأموال المخصصة للحفر محدودة جدا فقد قنع الحفارون فى بادئ الأمر بالبحث الدقيق عن الأسوار والمبانى القديمة ثم تسجيلها ، ولم يحاولوا كشف المنطقة كشفاً تاما ، على أنهم قاموا بعمل ذلك تدريجيا كلما سنحت الفرصة حتى أصبح الآن فى الإمكان أن نتتبع أسس المعابد وبيوت المال والأروقة ، وكثيراً من أسس المبانى العامة والمساكن الخاصة التى يرجع تاريخها إلى عصر يونانى متأخر ، كما يمكننا أن نتتبع أرباض المعبودات الأجنبية والشواهد الأخرى الخاصة بنشاط جزيرة ديلوس فى العصور الرومانية ، وقد عُثر أيضاً على عدة نقوش طويلة جدا تمدنا بكثير من المعلومات عن تاريخ الجزيرة وطريقة

حكمها فى مختلف العصور ، وكذلك عن محتويات المعبد وأملاكه . أما التماثيل التى عُثر عليها فى ديلوس فذات أهمية كبرى . وبالرغم من أن فى ديلوس متحفاً صغيراً عُرض فيه الفخار وغيره من الآثار التى عُثر عليها فى الجزيرة ، فإن التماثيل قد نُقل معظمها إلى المتحف الوطنى بأثينا .

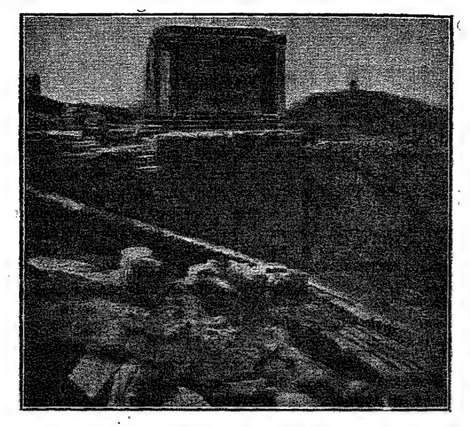
أكروبوليس أثينا

وفى أثناء ذلك بقى أكروپوليس أثينا على حالته التى كان عليها منذ تأسيس الملكية اليونانية مع أنه أغنى المناطق الأثرية وأكثرها أهمية ، وكان أول ما أنجز من الأعمال فى عهد الحكم الجديد إزالة جميع الجدران والمنازل التى شيّدها الأتراك ، ولما كانت المنطقة الصخرية ظاهرة للعيان فى معظم الجهات ، لم يتمكن المنقب من معرفة النقطة التى يجب أن يبدأ فيها الحفر ، وقد بقيت مبانى « البارثينون Parthenon » و « الإرختيوم Erechteum »

و « البروپيليا Propylœa » قائمة ، غير أنه لم يبق إلاّ قليل من الأسانيد الأخرى . وكان أول المشروعات التى قام بها الأثرى الألمانى « رس Ross » مدير الآثار فى عهد الملك « أتو Otho » إعادة بناء المعبد الصغير لإلهة النصر خارج « البروپيليا » (انظر شكل ٦) بالكتل الأصلية والعمد والنقوش البارزة التى بُنيت فى إحدى الطوابى التركية قُبيل إطلاق القنابل على الأكروپوليس ، مما أدّى إلى انفجار فى البارثينون .

وفى سنة ١٨٦٤ أصاب التدمير برج الفرنكيين الذى شيّد فوق البروپيليا حين كان هذا البناء مقرا لأُمراء أثينا ؛ وكان البرج المذكور منظراً من المناظر الظاهرة بأثينا فى العصور الوسطى ، وكان من نتائج تدميره أن صار الجناح الغربى من البروپيليا مكشوفاً .

وفى سنة ١٨٨٦ وما بعدها نفذ المشروع الخطير وهو الحفر فى الأكروپوليس حفراً واسع النطاق حتى طبقة الصخرة الصمّاء ، وبعد عمل مجسات للتحقق من عمق



(شكل ٦)   معبد آلهة النصر بأثينا

التربة وطبيعتها أُجريت الحفائر فى المنطقة كلها بطريقة نظامية وذلك من البروپيليا إلى شمال الأرختيوم وحول الطرف الشرقى إلى أكداس التراب الواقعة بين قاعدة الپارثينون وبين جدار الأكروپوليس الجنوبى . وفى المساحة الوسطى بين البارثينون والأرختيوم توجد أُسس أقدم معابد أثينا ، والرواق الذى شيّده « پزستراتس Pesistratus » حوله ، وأهم ما عُثر عليه من

التماثيل الأتيكية القديمة كان مدفوناً فى الفضاء الواقع بين « الأرختيوم » وسور « الأكروپوليس » الشمالى (انظر شكل ٧) . ولا بد أن الغزاة من الفرس ألقوها



(شكل ٧)   تمثال سيدة بأثينا

من مكانها ، ثم نصبها الأثينيون باعتناء فى المكان الذى وُجدت فيه أثناء تسوية الأرض التى بداخل الأسوار الجديدة ، ولقد أمدتنا بمجموعة رائعة من التماثيل المعروفة فى أثينا أو المصنوعة فيها فى المدة السابقة لسنة ٤٨٠ ق . م

ومن أكثر المسائل تعقيداً طبقات الرديم التى وُجدت جنوبى «البارثينون» إذ أن القاعدة الكبرى التى يقع عليها « البارثينون » كانت خاصة بمعبد أقدم عهداً ، ولا بد أن الأجزاء السفلى من الأرض المدرّجة الملاصقة لها وضعت فى مكانها قبل الحروب الفارسية بقليل ، وقد عثر فى هذه المنطقة على معظم قطع النحت والبقايا المعمارية المصنوعة من الحجر الجيرى البيرى ، ولا شك أنها أقدم عهداً من تماثيل الرخام التى عثر عليها فى أمكنة أخرى من الأكروبوليس .

وقد مكّنتنا هذه الحفائر من تتبع تاريخ الأكروبوليس إلى الماضى البعيد بعد أن كان لا يعرف عنها إلا النذر اليسير قبل القرن الخامس قبل الميلاد ، ولا تزال الجدران المشيدة بكتل من صخور الأكروبوليس الضخمة تشاهد فى أمكنة عدة . وهذا مما يذكرنا بجدران « ميسينى Mycenae » ، و « تيرنز Tiryns » التى لابد أن تكون من العصر نفسه وهى

تسير مع المحيط الطبيعي للصخور ، ويختفي معظمها تحت جدران مباني القرن الخامس ، وعثر في الطبقات السفلى من مدرجات الأتربة على عدة قطع من الفخار الميسيني . هذا ولا يزال في الإمكان مشاهدة بعض أجزاء هذه الجدران الأقدم عهداً ، وذلك بفضل الحفر التي تركت مكشوفة في أمكنة ملائمة ، وفي وسط أسس معبد أثينا القديم لا يزال يمكن مشاهدة بقايا منزل « أرختيوس Erechtheus » الجيد البناء وهو الذي أقيم المعبد على أنقاضه ، ومن هذا العصر القديم أيضاً البوابة الخلفية والسلم اللذان يشاهدان الآن ، ولكنهما كانا غير ظاهرين في العصور اليونانية والرومانية ، وكذلك يمكن الوصول إلى الأكروپوليس من شق طبيعي في الصخر وهو الذي دخل منه الفرس إلى الأكروپوليس لمهاجمة المدافعين من الخلف ، ويرجّح أن من هذا الشق أيضاً كان فتيات « أرهفوري Arrhephori » يحملن إلى أهالي المدينة السفلى بعض الأشياء المقدسة التي لم يسمح

لهم بمشاهدتها ، وفضلا عن ذلك فان ما عثر عليه من التماثيل وبقايا المبانى كاف لتصور ما كانت عليه الأكروپوليس قبل الحروب الفارسية ، وكذا للمقارنة بين رونقها النادر حينئذٍ وبين جلالها الهادئ فى عصر پركليز وهكذا أمدتنا أعمال الحفر والتنقيب فى الأكروپوليس بمثال مدهش عن مقدار ما يمكن أن ينتجه الحفر المنظم فى منطقة لا تظهر فيها لأول وهلة فرص كثيرة للعثور على استكشافات أخرى .

اليوزيس Eleuses

وقد قام اليونانيون بالتنقيب فى « اليوزيس » ، « وإپيدوروس Epidaurus » ، وقد حصلنا منهما على معلومات قيمة خاصة بالطقوس والمعتقدات الدينية التى اشتهرتا بها ، ولم يكن العلماء يستطيعون قبل ذلك تفسير الطقوس الدينية الغامضة فى اليوزيس رغم ما ذكرته كتب الأَدب من الأسانيد العديدة التى تتعلق

عما يلازم هذه الغوامض من المظاهر الخارجية . أما ما كان يحدث فعلاً عنــد الاحتفالات فكان من الطلاسم التى لا يمكن حلها ؛ وكان الأمل وطيداً فى أن الحفر هناك سيؤدى إلى توضيح هذا الموضوع ، غير أن أعمال الحفر التجريبية فى مساحات ضيقة أدت بالعكس إلى الارتباك ، إذ عثر على ممرات عديدة تحت الأرض ظن بعض العلماء أن لها علاقة بالأشباح المقدسة والتأثيرات المسرحية . على أن الحفائر التامة التى عملت فى الأرباض المقدســة أثبتت أن هذه الممرات لم تكن سوى مصارف للمـاء ، وكان للعثور على تخطيط المبانى المقدسة الخاصة بتأدية الطقوس الدينية الغامضة فضل كبير فى إنارة السبل أمام الباحثين ، ولقد أعيد بناء الفناء الأكبر عدة مرات : مرة فى عهد پزستراتس على الأرجح ، وأخرى فى عصر پركليز ، وبضع مرات فى أيام الرومان ، وكانوا فى كل مرة يحافظون على شكله الأصلى ، وهو فناء مربع يحيط به من جميع جوانبه طبقات من المقاعد نحتت فى الصخر



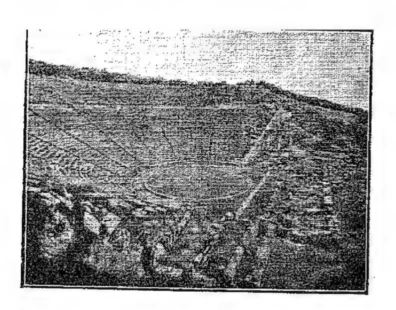
(شكل ٨)   فناء فى « اليوزيس »

من الخلف وبنيت من الجوانب (انظر شكل ٨) ولهذا الفناء ستة أبواب كانت تمر من أحدها المواكب الآتية فى الطريق المقدس من أثينا ، وكان السقف مقاماً على صفوف من أعمدة متقاطعة منتشرة بانتظام فى الساحة بأجمعها ؛ ومن الواضح أنه كان يخصص للأتباع والعارفين الذين يؤمون الاحتفال مقاعد الطبقات التى حول الفناء ، وكانت الساحة المحصورة فى الداخل مخصصة لأستاذ الأسرار الدينية وحامل المشعل وغيرهما من الكهنة والموظفين ، ولا شك أنه كان يستحيل على النظارة فى مثل هذا البناء أن يوجهوا التفاتهم باستمرار إلى نقطة واحدة من المسرح لأن الأعمدة كانت تحجب

المناظر عن عدد كبير منهم فى كل وقت ؛ ويستنتج من ذلك أن ما يسمى أحياناً « رواية تمثيلية مقدسة » لم يكن سوى احتفال شديد التأثير يدور بين صفوف الأعمدة ؛ وكان فى الخلف أيضاً شرفة عظيمة منحوتة فى الصخر يظن أنها كانت خاصة بالمبتدئين الذين لم يبلغوا مرتبة العارفين ، ولا شك أن هذه الأحوال لا تمدنا بشىء من المعلومات عما كان يحصل فعلاً فى الفناء ، غير أن بعض المفكرين من قدماء كتاب اليونان والرومان يشيرون بتنتهى الاحترام إلى تلك الطقوس الدينية الغامضة وإلى دوام تأثيرها على أخلاق المتعلمين فى الحياة الدنيا ، وكذا على مآربهم فى الآخرة . وكانوا يهيئون بواسطة المواكب والضحايا والتجول فى الظلام والصوم لرؤية مناظر وسماع أصوات كان لها بلا شك تأثير عميق فى نفوسهم .

أبيدورس Epidaurus

وفى (أپيدورس) نتعلم كثيراً عن وجه آخر من الديانة اليونانية ومعجزات العلاج المنسوبة إلى اسكلپيوس « Asclepius » ، ولقد نظفت هذه المنطقة تنظيفاً تامًّا ، ويمكن الآن مشاهدة جميع تخطيط الأرباض المقدسة ومعابدها ومذبحها ، وكذا الملهى (انظر شكل ٩) ،



(شكل ٩)   ملهى فى أپيدورس

وميدان السباق اللذين أعدا لزائرى المكان المقدس .

ومن المبانى ذات المميزات الخاصة رواق ذو طبقتين

دلتنا النقوش على أنه يسمى « أباتون Abaton » كان ينام فيه المرضى الذين يحضرون لاستشارة الإله ، وهناك أيضاً بناء صغير كامل مستدير الشكل بديع المنظر يسمى « ثيميلى Thymele » أو « ثولوس Tholos » ، أى مكان التضحية وكانت أعمدته الخارجية من الطراز الدورى البسيط الرائع ، أما الأعمدة الداخلية فكانت من الطراز الكورنثى الغنى بزخارفه الفاخرة ، وكان هذا الأثر من تصميم « پوليكليتس الأصغر Polyclitus » الذى كان المهندس المعمارى للملهى ، ويعد فى رأى پوزانياس أجمل مسارح بلاد اليونان قاطبة ، وهناك مجموعة طريفة من الوثائق المنقوشة على لوحات من الرخام ذكرت فيها العلاجات المنسوبة إلى الإله ، ولا شك أنها كانت من وضع الكهنة نقلاً عن اللوحات المنذورة التى أقيمت تذكاراً للعلاجات المختلفة ، وقد ذكر فى الصيغة المعتادة أن المريض وفد إلى (أپيدورس) لاستشارة الإله ونام فى (الأباتون) ، ثم خرج فى الصباح التالى

معافى ، وقد بحثت هذه الوثائق بحثاً وافياً من الوجهة الطبية ، ولا شك أن بعضها غير واضح ، بينما يذكر البعض الآخر وصفات ربما كان بعضها أمثلة صحيحة للعلاج الروحى ، والبعض الآخر أمثلة لعمليات جراحية ، ويجدر مقارنة العادات والعلاجات بما يحدث إلى الآن فى عيد البشارة بجهة تينوس حيث يحتشد الناس من جميع أنحاء بحر إيجه . ويفد المرضى أو المصابون وينامون فى سراديب الكنيسة إذ ما زالوا يعتقدون بتأثير طرق العلاج الخارقة للعادة . ويظهر أنه استعملت وسائل أخرى للعلاج فى العصور المتأخرة إذ كانت الوصفات الطبية ونظام المعيشة معروفة حينذاك ، وقد شيد العاهل أنطونينوس پيوس مستشفى لمعالجة بعض الأمراض ، إلا أنه ليس لدينا من الأسانيد ما يثبت أن كهنة أپيدورس كان عندهم من التجاريب الوراثية ما كان عند كهنة « كوس Cos » ، وقد عثر فى أپيدورس على قطع من النحت ، منها التماثيل المقامة

فى جملونات المعبد وفوقها ، وتدل النقوش أنها من صنع « تيموثيوس Timotheus » ، وهو أحـد المثالين الذين كانوا يشتغلون فى الموسوليوم ، وكان هناك أيضاً صورة طبق الأصل من تمثال أسكلپيوس المصنوع من الذهب والعاج ، وهى من صنع « ثراسيمدس الپاروسى Thrasymedes of Paros » ، ويجدر مقارنة بقايا هيرون أپيدورس ببقايا معبد أسكلپيوس بأثينا ، ويقع على مقربة من ملهى ديونيسيوس عنـد منحدر الأكروپوليس الجنوبى . حيث أنشئ ربض فوق سطح مرتفع بجوار ينبوع قديم للاستشفاء ، وربمـا اختيرت هذه البقعة لموقعها المستور المشمس . ويرجح أن تاريخ إنشاء هذا الربض يرجع إلى مبدإ الحروب البيلوپونيزية سنة ٤٢٠ ق . م . وذلك تقليداً لمعبد أسكلپيوس فى أپيدورس ، إذ يحتوى على جميع التفاصيل التى سبق وصفها : من محراب ومذبح ، وحفرة للتضحية ، وأروقة لنوم المرضى . وكلها ذات أهمية خاصة . وإلى هذا المحراب نفسه اقتاد

الخدم إلههم الكفيف « بلوتس Plutùs » كما ذكره الكاتب « أرستوفانس Aristophanes » فى روايته التى سماها بهذا الإسم .

ويذكرنا وصف الحوادث بما جاء فى النقوش عن وسائل العلاج التى كانت مستعملة فى أپيدورس ، وذلك أن الإله نفسه أو كاهنه كان يطوف بالمرضى ومعه الكلاب والحيات المقدسة التى كانوا يعتقدون أنها تساعد كذلك على فعل العلاجات .

دلفى Delphi

بقيت دلفى عدة سنين أهم المناطق اليونانية التى تبشر بثروة أثرية طائلة لم يكن قد كشف عنها بعد . ومن أهم الصعوبات التى حالت دون الحفر إذ ذاك أن قرية « كاسترى Castri » الحديثة كانت مبنية على جميع منطقة المعبد وأرباضه . وقد أجريت عدة حفائر تجريبية فى فترات متقطعة كانت قليلة الجدوى ، غير أنها أثبتت أن المبانى

الحديثة كانت تخفى تحتها آثاراً عظيمة . وفى سنة ١٨٩٢ أخذ فى تنفيذ الاقتراح القاضى بإجراء حفائر واسعة النطاق . وكان لابد أولاً من إنشاء قرية جديدة فى موقع قريب من البحر ، ثم نزع ملكية القرية الأولى وإخلاء منطقة دلفى لأعمال التنقيب المنظمة . ويلاحظ أن الأرباض المقدسة التى كانت تحيط بها جدران من كل جانب مشيدة على شكل مدرجات فى أعلى المنحدر الصخرى من جبال « پارناسس Parnassus » ، أما الطريق المقدس الموصل إليها عند الزاوية الشرقية السفلى فيتخذ له مجرى متعرجاً من مدرج إلى آخر . وتوجد على مقربة منه ، وعند امتداداته السفلى ، بيوت المال الخاصة بالمدن المختلفة ، كما هو الحال فى « أولمپيا Olympia » و « ديلس Delos » وكان بعضها ، وبخاصة بيوت مال « سكيون Sicyon » ، و « سفنس Siphnos » ، وأثينا ، مزخرفاً بأفاريز مختلفة محلاة بقطع النحت ، وقد عثر تحت أرض المعبد على تمثال هائل لأبى الهول كرسه « النكسيون Naxians » ،

وأقاموه على عمود مرتفع . كما عثر على تمثالين من عمل أستاذ أرچيفي قديم يمثلان « كليوبيس Cleobis » ، و« بيتون Biton » وقد ذكر هيرودوت قصتهما فى تاريخه . أما المعبد نفسه فلم يبق منه سوى أسسه (انظر شكل ١٠) ، وقد عثر بجواره على التمثال البرنزى الرائع الذى يمثل



(شكل ١٠)   منظر عام لدلفى

سائق مركبة (انظر شكل ١١) ، وهو الذى كرسه أحد أمراء « سيراكيوز Syracuse » تذكاراً لانتصاراته ،



(شكل ١١) سائق مركبة من دلفى

كما عثر على عـدد من التماثيل لمصارعين ، من بينها تمثـال « پانكراتياست أجياس Pancratiast Agias » ،

وهو نموذج رخامى مصنوع فى ذلك العصر ومنقول عن تمثال من البرنز من صنع « ليسپس Lysippus » . وفى الجزء العلوى من الأرباض عند الزاوية الشرقية بقعة كان يقام فيها « الليشى Leschi » ، أو نادى الكينديين . بما يحتويه من النقوش والصور المشهورة التى قام بعملها « پوليجنوتس Polygnotus » ؛ على أن الذى عثر عليه من أنقاض هـذا البناء لا يتجاوز الأسس . أما الملهى الواقع فى الزاوية الغربية فلا يزال فى حالة جيدة ، حتى أنه كان يستعمل حديثاً مسرحاً لتمثيل الروايات اليونانية . وبجوار الملهى ولكن أكثر ارتفاعاً منه يوجد ستاديوم دلفى بما فى ذلك مقاعده التى لا تزال باقية على حالها فى عـدة أماكن . ويتيسر لنا الآن تتبع آثار الأحجار التى استعملت فى تعبيد الطريق المقدس ، كما يمكننا الاهتداء إلى موقع المبانى المختلفة والتماثيل التى وصفها پوزانياس وإدراك ما لهذه المنطقة من التأثير على النفس لجمال موقعها وما تحتويه من الآثار العديدة .

وقد عثر على عدد كبير من النقوش نشرت كلها بدقة ، من بينها أنشودة أپللو المشهورة بما فى ذلك علامات موسيقية لتلحينها .

مناطق يونانية أخرى

وبالإضافة إلى كشف المناطق الأثرية الشاسعة التى سبق ذكرها كشفاً تاماً ، قد أجريت فى بلاد اليونان عدة حفائر أخرى صغيرة كان لها نصيب فى تقدم معلوماتنا عن علم الآثار اليونانية ، وإليك بعضها :

ففى « مانتنيا Mantinea » عثر الفرنسيون على تخطيط مدينة مستديرة أسست فى القرن الرابع قبل الميلاد ، كما عثروا فى إحدى الكنائس على نقوش بارزة براكستيلية الطراز تمثل « أپللو Apollo » و « مارسياس Marsyas » وإلهات الشعر ، طبقاً لما ذكره پوزانياس . وفى « تيجيا Tegea » قاموا بإجراء الحفر فى معبد « أثينا أليا Athena Alea » الذى شيده « سكوپاس

Scopas » ، وعثروا على بعض التماثيل التى زخرف بها المعبد وتعد من الأسانيد القيمة الخاصة بأسلوب هذا المثال . وقد نقبت المدرسة البريطانية عن ملهى « مجالوپوليس Magalopolis » أكبر ملاهى بلاد اليونان ، وكشفت عن بناء مشهور فريد النوع ملحق به ، هو « الثرسليون Thersilion » ، أو المجلس النيابى المكون من عشرة آلاف عضو ، وكان يطلق على عصبة أركاديا . وهو فناء معمد يشبه من بعض الوجوه مجلس « إليوزس Eleusis » ويختلف عنه فى أنه ينحدر من الوسط إلى جميع الجوانب . وكانت أعمدته مرتبة على هيئة خطوط متشعبة حتى لا يحتجب الخطيب إلا عن قليل من المستمعين . وقد قامت المدرسة البريطانية أيضاً بالحفر والتنقيب فى مناطق عصرما قبل التاريخ بالجزائر اليونانية ، وذلك بمدينة « فيلاكوپى Phylakopi » بجزيرة « ميلس Melos » ، وهى ثغر اشتهر بتصدير حجر الأبسديان ؛ وقد عثرت هناك على أسوار ومساكن إحدى المدن

التى يرجع تاريخها إلى العصور الأولى ، وكذا على مجموعة هائلة من الفخار ، كما تقبت فى المساكن القديمة بمدينة « پاليكاسترو Palaekastro » الواقعة بالطرف الشرقى من جزيرة كريت ؛ غير أن المدرسة البريطانية قد وجهت جل اهتمامها فى السنين الحديثة إلى « إسپارطة Sparta » ، ولاسيما إلى منطقة معبد « أرتميس أرثيا Artemis Orthia » . وعلى مذبح هذا المكان المقدس كان يجلد شبان إسبارطة حتى تسيل عليه دماؤهم ، وذلك لفحص مقدار جلدهم واحتمالهم . وقد بنى على هذه المنطقة فيما بعد مدرج رومانى ، عثر تحته على معابد قديمة من عصور متعاقبة وجد فى أرباضها طبقات من أكداس الفخار ، وقطع محفورة ، وتماثيل صغيرة من الرصاص . وأشياء أخرى صغيرة . وقد فحصت كل هذه الآثار وسجلت بمنتهى الدقة ، وأمدتنا بفروض تاريخية للعصور المتتالية فى الفن الإسپارطى القديم ، وقد ثبت بوجه خاص أن الفخار الذى كان ينسب قديماً إلى سيرينى

إنما هو — على الأقل فى أطواره الأولى — من أصل إسپارطى .

أما المدرسة الأمريكية فقـــد قامت بالحفر فى « أرچيف هيرايم Argive Heraeum » وعثرت على بقايا مبانٍ مختلفة وكمية هائلة من الفخار القديم ، خصوصاً ما يرجع عهده إلى ما قبل العصر الـكورنتى ؛ كما عثرت على آثار أخرى من بينها بعض تماثيل من المعبد . على أن جلّ اهتمام الأمريكيين كان موجهاً فى السنين الحديثة إلى كورنتا حيث اضطرت إلى إزالة كميات هائلة من التراب ، ويتيسر الآن مشاهدة شوارع وأروقة بديعة الوضع من العصر الرومانى ، وكذا فسـقية « پيرينى Pirene» التى شيدت لها عدة واجهات فى عصور مختلفة ؛ وبجوارها مأوى تحت الأرض كان له فوارة لا يزال باقياً منها إلى الآن رأس أسد من البرنز كان يتدفق منه الماء ، وقد عثر فى هذه المنطقة أيضاً على كميات كبيرة من الشقف القديم ، وهى معروضة الآن فى المتحف المحلى .

ومن أهم التماثيل اليونانية التى من العصر المتأخر تلك المجموعة الضخمة التى تمثل « ديميتر Demeter » « ودسپوينا Despoena » جالسين على عرش وقد وقف بجانبهما « أرتميس Artemis » ، و « تيتان أنيتس Titan Anitus » . وهذه المجموعة وجدها بعض الحفارين اليونانيين فى « ليكوزورا Lycosura » بأركاديا Arcadia » ، وقد وصف پوزانياس هذه المجموعة وهو يعتقد أنها من صنع « داموفون المسينى Damophon of Messenea » . وقد اختلف العلماء كثيراً فى تعيين العصر الذى عاش فيه هـذا المثّال ، غير أن فروض الحفائر والمستكشف من الآثار أثبتت أنه عاش فى القرن الثانى قبل الميلاد ، والمجموعة فى حد ذاتها يرى فيها محاولة المثّال تقليد الطراز الفاخر الذى كان يمتاز به عصر « فدياس Phidias » : على أنه يلاحظ فى أسلوبها وتكوينها شىء من التكلف ، ولم يكن ذلك بغريب فى صناعة ذلك العصر .

المناطق الأثرية خارج بلاد اليونان

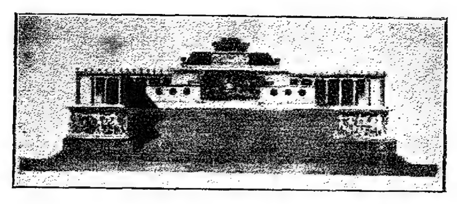
كانت جميع الحفائر التى أجريت فى بلاد اليونان منزهة عن الأغراض المادية ، وكان القصد منها زيادة معلوماتنا عن بلاد اليونان القديمة ، وتقديرنا لها ، وإنماء كنوز العالم الفنية ، لأن القوانين اليونانية تحذر إخراج ما يعثر عليه من الآثار من بلاد اليونان ، إذ ليس للحفار سوى حق النشر فقط ، بينما تحفظ جميع الآثار القيمة فى متاحف أثينا أو فى المناطق الأثرية الأخرى كأولمبيا ، ودلفى . أما فى غير بلاد اليونان فإن قوانين الآثار كانت إلى وقت قريب أقل صرامة فى معظم الأحوال فكان للحفار أن يستولى على معظم ما يعثر عليه ، وأحياناً على جميعه ، ولذا فإن أقدم الأوانى اليونانية التى عثر عليها فى « دافنى Daphnae » و « نقراطيس Naucratis » بالقطر المصرى محفوظة فى المتحف البريطانى هى وبعض ما كشف فى رودس وقبرص . وكانت المدن

اليونانية الكبرى بآسيا الصغرى أيضاً ميداناً لحفائر واسعة النطاق ، على الرغم من أن قوانين الآثار فى تركيا أصبحت فى السنين الأخيرة مشابهة لقوانين البلاد المجاورة ، ولذا نقل أهم ما كشف من القطع الفنية إلى القسطنطينية .

على أنه فى سنة ١٨٧٨ حصل الألمان على تصريح بالحفر فى منطقة « برجامن Pergamon » ونقل مايستكشفونه إلى برلين . وقد نجحت البعثة فى إعادة تخطيط المدينة وكانت أكروبوليسها الشاهقة تحتوى عند القمة على قصر ملوك « برجامون » ، ومعبد أثينا ، والمكتبة الكبرى التى كانت تضارع مكتبة الإسكندرية ، والسوق العلوى ومذبحه الأكبر . وكان عند سفح التل ملهى كبير ، وفى أسفل ذلك نادى الألعاب الرياضية وغيره من المبانى الأخرى العديدة ، وكان فى أعلى نقطة من هذه المنطقة معبد « تراچان » الذى شيد فيما بعد . وقد قامت البعثة بدراسة هندسة بناء كل هذه الأماكن ،

ونشرت عنها معلومات وافية وبذلك أمكن تركيبها من جديد تركيباً مطابقاً للأصل ويرجح أنها كانت تعد أفخم بناء فى العالم القديم . ولكن أبدع الاستكشافات ذلك الإفريز المنحوت فى المذبح الكبير ، وكان قد أصابه التدمير فيما مضى ثم أدخل فى بناء أسوار بعض حصون من العصور المتأخرة . وتبلغ مساحة المذبح نفسه مائة قدم مربع ، وكان الإفريز يحيط به من جهاته الأربع عدا جزء ترك للدرج المؤدى إلى سطحه حيث وضع مذبح التضحية الحقيق . ويبلغ ارتفاع الإفريز سبعة أقدام ، وعليه أشكال تمثل أساطير العراك بين الآلهة والجان . وقد حصل الألمان على نحو ثلثى المناظر وأرسلوها إلى برلين حيث أعيد بناء المجموعة كلها فى متحف خاص بها (انظر شكل ١٢) .

هذا وقد أجريت حفائر فى أنقاض بعض المدن اليونانية الكبيرة بآسيا الصغرى ، ففى « برينى Priene » توصل المنقبون إلى معرفة تخطيط جميع أنحاء المدينة ،



(شكل ١٢) مذبح برجامون الأكبر

بما فى ذلك سوقها المركزى ومجلس الشيوخ ، ومعبد أثينا والملهى ومجموعات البيوت الخاصة ، وتعطينا الأخيرة فكرة جلية عن نوع المساكن التى كانت شائعة فى العصر الهيلانى .

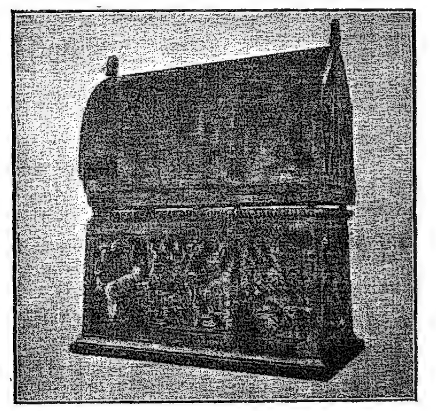
وقد أجريت الحفائر أيضاً فى « إفيسس Ephesus » ولا سيما فى السوق الرومانية ودار الكتب ، وقد عثر على إحدى واجهاتها البديعة ثم رممت فى برلين — وكذا فى « ميليتس Miletus » ومعبدها . وفى « برانشيديا Branchidae » ، و « ساردیس Sardis » (حيث تولى الأمريكيون الحفر) ، وفى غيرها من المناطق . غير أن شروط الحفر فى هذا الإقليم ليست ملائمة فى الوقت الحاضر ، على أنه لا تزال هناك عدة مناطق يبشر التنقيب فيها بنتائج باهرة .

توابيت صيداء

من أهم الاستكشافات التي وصل إليها المنقبون في أحد الأقاليم التي كانت تابعة للأتراك حينذاك تلك التوابيت الرخامية التي عثر عليها بمقبرة في جوف الأرض بمدينة صيداء الفينيقية ، وقد عنيت السلطات التركية بنقلها ، وهي تعد الآن أهم ما يتحلى به متحف استانبول . ويظهر أن الأمراء من حكام صيداء استمروا يستخدمون فنانين من اليونان لعمل توابيتهم الرخامية نحو مدة قرنين من الزمان أي من سنة ٥٠٠ إلى ٣٠٠ ق . م . وأقدم هذه التوابيت هو الذي تزينه أشكال منحوتة ويسمى (تابوت المرزبان) ، ذلك لأن عليه صورة رجل ملتح عليه سيما الوقار يرى ممثلاً مراراً عديدة في مناظر الولائم والقتال والصيد .

وهذه التوابيت من طراز يشبه صناعات أيونية الدقيقة البديعة ، التي كانت شائعة في أوائل القرن

الخامس قبل الميلاد . ويعرف ثانى التوابيت باسم الليكى : — نسبة إلى ليكيا — ذلك لأن سقفه مقوّس كالطراز الجوتى ؛ وكان هذا الشكل شائع الاستعمال فى المقابر الليكية (انظر شكل ١٣) . ويعد هذا التابوت



(شكل ١٣) تابوت ليكى من صيداء

من وجوه كثيرة أجمل هذه المجموعة ، وطراز نقشه كثير الشبه بتماثيل البارثينون ، ولا بد أن يكون معاصراً لها بوجه التقريب ؛ وعلى جانبيه القصيرين مناظر صيد

اشترك فيها الشباب اليونانى ، والأمازونات ، وكذا النضال بين السنتورات ، أو بين « كينيس Caeneus » والسنتورات ، وفى زوايا السقف المنحنية أشكال لأبى الهول ذات أجنحة منشورة ، وجميع هذه المناظر دقيقة النحت ، ومحفوظة حفظاً يكاد يكون تامًّا . ويعرف التابوت الثالث باسم الندابات ، وهو على شكل معبد أيونى مصغر ، وأعمدته ليست منفصلة ، بل بارزة من الجدار ، وبينها طائفة من النساء فى هيئة الحزن أو الكآبة ، وصور هؤلاء النساء المؤتزرات بملابسهن الفاخرة ، فى أوضاعهن المتنوعة المتناسقة تذكرنا بالصور الممثلة على لوحات القبور الأتيكية تسجيلا لعواطف الأحياء نحو موتاهم .

ويرى البعض أن مثل هـذا التابوت يحتمل نسبته إلى ملك من ملوك صيداء فى القرن الرابع ، قيل إنه كان يميل كثيراً إلى بلاد الهيلانيين ، وكان ضمن حريمه سيدات يونانيات . وأكبر توابيت صيداء هذه وأبدعها

ذلك التابوت الذى يعرف عادة بتابوت الإسكندر ، لأن هـذا الملك يرى ممثلاً مرتين فى مناظره المنحوتة ، المرة الأولى بين رهط من الصيادين يدافع عن فارس شرقى ضد أحد الأسود ، والثانية فى إحدى المعارك . وتختلف رسوم اليونان أو بالأحرى المقـدونيين ، عن رسوم الشرقيين الممثلين فى هـذه النقوش البارزة تمـام الاختلاف ، فالأولون جنود أشداء والآخرون ذوو تقاطيع وملامح دقيقة حساسة . وألوان هـذه المناظر المنحوتة لا تزال حافظة لرونقها تماماً حتى ليخيل للإنسان أنها نابضة بالحياة لا سيما حدقة العين وقرنيتها . وينسب البعض هـذا التابوت الى أحـد أمراء صيداء الذين نصبهم الإسكندر ، وأظلهم برعايته ، وتشير منـاظر المعارك والصيد إلى الأعمال المجيدة التى اشتركا فيها . وربمـا كان هذا التابوت من صناعة مدرسة « ليسبس Lysippus » .

التماثيل اليونانية فى ايطاليا

كان جلّ اهتمامنا إلى الآن موجهاً إلى ما عثر عليه من التحف الأثرية فى البلاد اليونانية نفسها ، مما يقدم لنا عادة ميزة كبيرة فى دراسته إذ أننا نعرف أين أقيم كما أننا نعرف فى الغالب من الذى أقامه فى بداية الأمر ، على أن بقاء هذه التحف إلى الآن يرجع غالباً إلى الصدفة وحدها ، وهى لا تمثل غير جزء يسير جدًّا مما كان موجوداً فعلاً فى العصور الغابرة ، ومن الصعب علينا أن نتصوّر مقدار العدد الهائل من التماثيل التى كانت مقامة يوماً ما فى مناطق كأولمبيا ، ودلفى ، أو أكروپوليس أثينا . وكان عظم تقدير الفاتحين من الرومان لقيمتها أول داعٍ لنقلها من مكانها أو لضياعها ، إذ نقلوا معهم عدداً كبيراً منها لتتويج انتصاراتهم ، وزخرفة مبانيهم العامة أو مساكنهم الخاصة بروما ، ويقال إن «م. فلوڤيوس نوبليور M. Fulvius Nobilior » حمل معه من أمبراشيا سنة ١٨٧ ق . م ، عقب

انتصاره ، ٧٨٥ تمثالاً من البرنز و ٢٣٠ تمثالاً من الرخام ، يرجح أن « پيرهس Pyrrhus » كان قد جمعها هناك من جهات أخرى ، ويقال إن « نيرو Nero » حمل معه ٥٠٠ تمثال من البرنز من دلفى ، على الرغم من أن عدداً كبيراً كان لا يزال باقياً فيها أيام پوزانياس . وقد استمر النهب والسلب من وقت إلى آخر ، ونقل معظم التماثيل إلى روما ، ثم إلى القسطنطينية فيما بعد .

وقد جاء فى بعض الوثائق أنه كان بروما فى القرن السادس بعد الميلاد نحو ٣٨٩٠ تمثالا من البرنز : غير أنه لم يعثر من هذا العدد إلاّ على عشرة فقط . وكان بعض هذه التماثيل من عمل نوابغ المثالين من اليونان فى أزهى عصور النحت والحفر اليونانى ! ولكن كثيراً ما ضاع تاريخ هذه التماثيل بعد نقلها ، بل كثيراً ما فقدت ذاتيتها وأسماء صانعيها . وكان هناك فوق ذلك عدد كبير من التماثيل المنقولة عن نماذج النحت اليونانية البديعة نفسها أو عن النماذج التى صنعت على مثالها ومن ذلك كله تلك

التى صنعها فنانون من اليونان فى العصر الرومانى لبيعها فى الأسواق الرومانية ، ولم تكن منتشرة فى روما وإيطاليا فحسب ، بل فى جميع أنحاء الإمبراطورية الرومانيـة ، وهكذا فإن ما أصاب التماثيل اليونانيـة من الخطر نجم بوجه خاص عن عظم تقـديرها فى جميع أنحاء العـالم المتمدين .

ثم كانت غارات الأمم البربرية واضمحل تقـدير الفن اليونانى والرومانى ، وخاصة حينما أصبحت قيمة التمثال تنحصر فى المادة المصنوع منها وليست فى صفاته الفنية ، فلم يعـد من الغريب كيفية اختفاء كثير من التماثيل ، بل بقاء مثل هذا العدد الـكبير منها حتى الآن . فما كان من الذهب والعاج . كما فى التماثيل الـكبيرة « لفدياس Phidias » . و « بو لـكاليتس Polyclitus » لم ينج من يد النهب والسلب إلا نادراً ، وقد صهر البرنز لسك العملة وغيرها ، وحرق الرخام للحصول على الـكلس ، يدل على ذلك ما عثر عليه من أتن الـكلس فى جميع

المناطق الأثرية ، أو أنه استعمل فى بناء الجدران أوغيرها بعد تكسيره ، ويمكن فى الحالة الأخيرة إعادة تركيب التمثال ولكن بحالة مشوهة . ويرجع الفضل فى بقاء بعض هذه التماثيل ظاهراً للعيان إلى مجرد الصدفة أو بعض أحوال خاصة . ومن الأمثلة المشهورة : ذئب هيكل الكاپتول فى روما ، وتمثال « ماركوس أورليوس Marcus Aurelius » ؛ إذ كان يظن أنه تمثال الإمبراطور قسطنطين المسيحى ؛ كذلك استمرت التماثيل المعمارية التى كانت تزين بعض المعابد قائمة كتماثيل الپارثينون ، وإنما بحالة يرثى لها .

وعلى كل حال فإن معظم ما عندنا من التماثيل اليونانية والرومانية كان قد دُفن فى باطن الأرض فى زمن ما . ولقد سبق أن أشرنا إلى الأحوال التى عثرنا فيها على بعض هذه التماثيل فى الأراضى اليونانية ، إلاّ أن معظم التماثيل المعروضة فى متاحفنا وُجدت فى إيطاليا ، وكان بعضها قد دُفن قصداً للمحافظة عليه فى

أيام المحن ، كتمثال المصارع المصنوع من البرنز والمعروض بمتحف « ترمى Terme » أو تمثال عذراء ميلوس Melos ؛ وكان الكثير منها مدفوناً فى أنقاض المبانى التى كانت تزينها يوماً ما . بينما غرق بعضها فى السفن التى كانت تبحر إلى إيطاليا حاملة غنائم الرومان فى بلاد اليونان ، مثل السفينة التى عثر عليها الغواصون على مقربة من « سريجتو Cerigotto » ورأس أرتمسيوم ، ووجدوا فيها تمثال المصارع ، وتمثال زيوس الهائل « أو بوزيدن Poseidon » ، ويعدان الآن من أهم كنوز متحف أثينا الوطنى . أما تمثال أبللو الجميل بمتحف ترمى بروما الذى كان قد سقط فى قاع نهر التيبر ، فقد عثر عليه أثناء تشييد الأرصفة

ولكن فى بادئ الأمر كان للمصادفات وحدها كل الفضل فى الحصول على هذه التماثيل المدفونة ؛ وتقدير الفن اليونانى والرومانى فى عصر النهضة أدّى إلى البحث عن التماثيل القديمة بشغف كبير فى المناطق التى كان يظن

أنها توجد فيها ، ولا سيما حيث كانت القصور والدور الخاصة فى عهد الإمبراطورية الرومانية ، وكان أهمها وأفخمها قصر هادريان بجهة تيڤولى ، حيث جمع فيه الإمبراطور نماذج من مختلف الطرز ، وصناعات جميع العصور .

وقد تبارى البابوات وأشراف الرومان فى البحث عن التماثيل القديمة أو فى اقتنائها ليزينوا بها قصورهم ودورهم الخاصة ، وكان حب الزخرفة لا الدراسة الجدية أهم باعث على اعتناقها ، ولذا كانت التماثيل المكسورة أو المهشمة غير وافية بمرامهم ، فكانت تسلم عادة إلى المرممين ، وكان هؤلاء يضعون حسب أهوائهم أجزاء جديدة بدل المفقودة ، وكان بعض عظماء مثالى ذلك العصر من أمثال ميشيل أنجلو نفسه يستخدمون فى هذا العمل ، وكان بعضهم يقوم بترميم التماثيل ، بحيث لا تختلف مطلقاً عما كان عليه النموذج القديم ، لأنهم كانوا ملمين بموضوع عملهم إلماماً تامًّا ، كما كانوا يستعينون بالنماذج الأصلية أو الأسانيد المأخوذة من الآثار

الأخرى ، على أن بعضهم كان يعوزه شيء من الكفاءة والدقة ، إذ كثيراً ما اتخذوا من بقايا مشوهة من تمثال قديم موضوعاً لعمل شكل خيالى محض . وإليك مثالاً لذلك : أحد التماثيل المعروضة فى متحف اللوفر ، وقد جاء وصفه فى دليل المتحف كما يأتى :

تمثال الاله الشاب « ديو نيسس Dionysus » عاريا ، ذراعه الأيسر مستنداً على عكاز ، وفى يده اليمنى المنخفضة عنقود من العنب يقدمه إلى فهد جالس عند قدميه .

والأجزاء الحديثة الصنع منه هى رأس « ديونيسس » وجزء من شعره ، وساعده الأيمن ، والقوس ، والساعد الأيسر ، والعكاز ، وجزء من الفخذ الأيمن ، والساقان مع القدمين ، والفهد ، والقاعدة .

وقد ذكر فى وصف تمثال آخر أنه لا قديم فيه إلا جزء من الجزع . ووصفت مجموعة من التماثيل ، قد رممت معظم أجزائها ، بأن الأشخاص فيها مركبة حسب أهواء المرمم ، ومن السهل أن نضرب أمثلة كثيرة

من هذا النوع ، وهناك طريقة أخرى كانت شائعة بين المرممين وهى تكوين تمثال من أجزاء تماثيل مختلفة ، وكان النجاح رائدهم أحيانا ، كما خانهم الحظ أحيانا أخرى فلم يصلوا إلى ايجاد تناسب بين الأجزاء المختلفة ، وأكثر الأمثلة شيوعاً فى هذه الطريقة تركيب رؤوس قديمة أو حديثة للتماثيل غير رؤوسها الأصلية ، وكان من الصعب جدًّا تمييز هذا الترقيع لأول وهلة ، ومن ثمّ كان هذا مضللا جدا للعلماء والباحثين .

وطريقة الترميم هذه تكاد تكون عامة حتى نهاية القرن الثامن عشر ، وأحدث الأمثلة الهامة لذلك تلك التماثيـــل المنحوتة فى أفاريز إيچينا المثلثة الشكل ، إذ بعد نقلها إلى ميونخ قام بترميمها « تور ڤالدسن Thorwaldsen » بمهارة فائقة يصعب معها تمييز قديمها من حديثها بغير رجوع إلى سجلات الاستكشاف ، فقد بلغ من مهارة المرمم ومساعده أن قلدا ما طرأ على لون المرمر بتعرضه للجو ، فضلاً عن نجاحهما فى تقليد

الطراز الأصلى ، ولا نزاع بأن مثل هذا الترميم مكذب للاسانيد ، ومضلل للعلماء ، وكان من الضرورى عند تركيب تمثال من الرخام أن تنحت مواضع الكسر وتصقل حتى تنطبق على القطع الجديدة ، ولذا فإن القطع الأخرى التى وُجدت فى حفائر سنة ١٩٠٠ لم يتيسر مطابقتها على محلاتها الأصلية ، ولما نقلت تماثيل (الجن) الرخامية إلى لندن ، طلب من المثال الإيطالى « كانوفا Canova » أن يقوم بترميمها . غير أنه لحسن الحظ رفض وأبدى أسفه لأى محاولة يقصد بها ترميم مثل هذه القطع الفنية المدهشة ، وقد كان لرفضه هذا فائدة كبرى للخلف ، بل إنه أعطى مثلاً كان له أثره الفعّال منذ ذلك الوقت فى سياسة جميع مديرى المتاحف المهمة ، وعلى كل حال فإن الحالات التى كان الترميم فيها متقنا ليست إلا شواذ تثبت القاعدة ، أما سيقان تمثال « هرميز Hermes » من صنع « پراكستيلز Praxiteles » و « أجياس Agias » من صنع « ليسپس Lysippus »

فكان ترميمها رديئاً ، ولا ننسى زوبعة الإحتجاج التى أثارها القوم ، ولا سيما الفنانون عند ما أريد ترميم أنف « ديميتر كنيدس Demeter of Cnidus » ، وفى الحقيقة أن الترميم إذا كان بالجص لا يكون عليه كل الاعتراض الذى يوجه إلى الترميم بالمرمر ، إذ فى الحالة الأولى يبقى السطح الأصلى سليماً ويسهل إزالة ما يكون قد أضيف إليه من الجص فى أى وقت ، ولعلّ أحسن حل فى التماثيل الممتازة التى ينقصها بعض أجزائها أن يعرض بجانبها نموذج من الجص ، وذلك لفائدة الذين لا يمكنهم خيالهم من إدراك قيمة تمثال فقدت منه بعض أجزائه .

ويرجع بعض أسباب هذا التغيير فيما يتعلق بالترميم إلى اختلاف وجهات النظر فى دراسة فن النحت اليونانى والرومانى وتقدير قيمة ذلك الاختلاف الذى بدأ فى مستهل القرن التاسع عشر ، وتطور تطوراً كبيراً فى منتصف هذا القرن وأواخره ، إذ كان الذين يدرسون

فن النحت اليونانى والرومانى أو يكتبون عنه قبل ذلك العصر يهتمون بإرجاع التماثيل الى شخصيات معينة وبايجاد تفسيرات كان معظمها ضرباً من الخيال ، وكان هـذا فى بعض الأحيان سبباً فى تضليل المرممين ، مثال ذلك : إطلاق اسم « سنسناتس Cincinnatus » على تمثال هرميز رابط نعليـه ، أو « أرّيا Arria » . و « پيتس Paetus » على تمثال الرجل الغالى الذى ذبح زوجته ثم طعن نفسه . حتى أن « بيرون Byron » زعم انه نقد تمثال ذلك الرجل الغالى المحتضر نقداً دقيقا فقد سمّاه المصارع بالسيف ، وهكذا كانت هذه التسمية مضللة للعلماء ، وقد بلغ من تخميناتهم الخاطئة أن زعموا أن « سكرپس Cecrops » وابنتـه الممثلين فى إفريز الپارثينون هما الإمبراطور هادريان و « سابينا Sabina » .

نمو المتاحف

بحث تاريخى

كانت مجموعات التماثيل التى وُجدت فى إيطاليا وغيرها من البلدان متعة لجامعيها وأصدقائهم أكثر منها معهداً للتدريس ؛ على أن تأسيس المتاحف منفصلة عن القاعات التى يمتلكها الأفراد هو فى الوقت عينه سبب لوجهة نظر مختلفة وإيذان بقيامها ، وفى الحقيقة أن قاعات الفاتيكان الكبرى تعتبر معرضاً عامًّا أكثر منها مجموعة خاصة ، وفى سنة ١٧٩٣ حوّل قصر اللوفر متحفاً للتماثيل بوجه خاص ، وسبق ذلك فى سنة ١٧٥٣ تأسيس نواة المتحف البريطانى بوصية « السير هانز سلون Sir Hans Sloan » ، وقد نمت معروضاته بما أضيف إليها من مجموعة السير « وليم هاملتن Sir William Hamilton » وتماثيل « تونلى Townley » الرخامية ، كما تأسست عدة متاحف أخرى فى ممالك مختلفة ، ولما أصبحت الفرص

سانحة للدراسة ازداد الميل إلى البحث العلمى ، وكان ما طرأ من التغيير العظيم على النقد والتفكير العلمى حوالى أواخر القرن الثانى عشر ، مصحوباً بتقدير كبير للفن اليونانى والرومانى ، وفى سنة ١٧٦٦ نشر « لسنج Lessing » مؤلفه « لاوكوين Laokoön » . الذى لا يزال مؤلفاً هامًّا فى أصول الفن ، رغم ما يحتويه من الأخطاء وما فيه من قصور ، وقد جعل المؤلف لاوكوين موضوعاً لكتابه وعنواناً له[١] ، وقارن مجموعة الأب وولديه وهم يصارعون الأفاعى الهائلة التى هاجمتهم ، بما ورد فى وصف « ڤرچيل Virgil » لنفس هذه الحادثة ، ويرى لسنج فى هذه المجموعة المميزات الهامة التى امتاز بها الفن اليونانى فى عصره الذهبى ، والتى يقول كثيرون من النقاد المحدثين بعدم وجودها فى هذه المجموعة ، وقد عمل « ڤنكلمن

---

(١) أهمية هذا الكتاب فى فلسفة الفنون الجميلة (aesthetics) مشروحة فى المقال عن « أصول النقد الأدبى » .

Winckelmann » وغيره على دراسة فن النحت اليونانى وتقديره حق قدره ، غير أن « برون Brunn » كان أول من حاول عمل أبحاث تاريخية منظمة ترتكز على أسانيد أدبية وأخرى مستنبطة من الآثار نفسها ، وقد قامت جميع الدراسات بعد ذلك على أساس هذه الأبحاث ؛ وجعل برون عنوان مؤلفه الذى نشر سنة ١٨٥٢ « تاريخ الفنانين اليونانيين » وكان موفقاً فى اتخاذ هذا العنوان ، إذ كان لا بد أن تبنى كل دراسة على هيكل تاريخى مؤسس على مراجع مستقاة من مؤلفات الأقدمين ، وكان مجهود خلفائه قاصراً إلى حد كبير على ملء الثغرات الخالية فى معلوماتنا ، وذلك بأن أضافوا الآثار التى لا تزال موجودة ووضعوها فى أمكنتها المناسبة لها فى مجموعة دراساته .

وفى سنة ١٨٩٣ نشر «فورتفينجلر Furtwangler » مؤلفه الهام ، وعنوانه « القطع الفنية الممتازة من التماثيل اليونانية » . وكان الغرض من نشر هذا الكتاب ترتيب بعض التماثيل المبعثرة فى متاحف أوروبا وأمريكا ترتيباً

علميا ، وتحقيق ذاتيتها بالمقارنة ، وتعيين علاقاتها بعضها ببعض ، وبيان المميزات الرئيسية للمدارس الفنية ، والعصور المختلفة ، وكان لا بد للقيام بهذا العمل الهائل من ذاكرة خارقة للعادة وقوة نقد كبيرة ، وقد قال أحد مشاهير العلماء من الألمان فى ذلك الوقت : « إن فورتفينجلر قد شيد جبلاً لا بد لنا جميعاً من تسلقه » ، وعلى كل حال فقد تيسر لنا من هذا الارتفاع الشاهق أن نطل على الميدان كله ، وأن نجد مرشداً فى دراسة معقدة كل التعقيد . وقد وضعت عدة مؤلفات أخرى فى فن النحت .

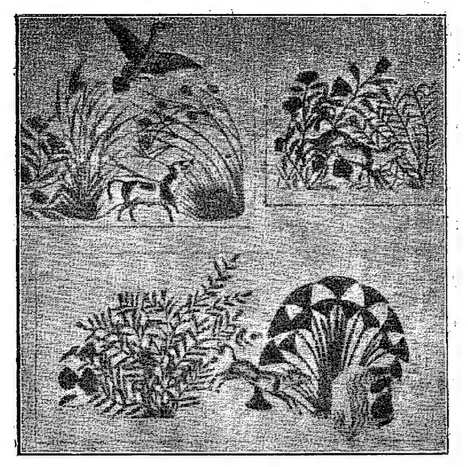
ولا شك أن المؤلفات العلمية الكاملة التى وُضعت فى وصف معروضات المتاحف ساعدت كثيراً على معرفة ذاتية التماثيل وترتيبها ، لا سيما دليل المتحف البريطانى ومتحف برلين وغيرهما ، وكذلك دليل المجموعات الكبرى كمجموعة « نى كارلسبرج Ny Carlsberg » بمدينة كوبنهاجن ، ومجموعة « بارّاكّو Barracco » بمدينة روما . ولا ننسى أيضاً الدليل الألمانى للفاتيكان

ودليل « متحف الكابتولين Capitoline Museum »
الذى ألفه المعهد البريطانى بروما ، أو مؤلف « ميشيليس
Michaelis » وعنوانه « تماثيل المرمر القديمة فى بريطانيا
العظمى » . ولقد أصبحت دراسة فن النحت القديم دقيقة
وفنية إلى حد كبير ، وكثيراً ما يتوه المرء فى التفاصيل
فتغيب عنه الأصول .

الصور والأوانى الكريتية

إن أحوال دراسة التصوير اليونانى تختلف اختلافاً
كبيراً عن الأحوال الخاصة بدراسة فن النحت ، وفى
الواقع أننا إذا استثنينا كريت و « پمپاى Pompeii » ،
و « هركيولانيوم Herculaneum » فليس لدينا ما يمكننا
من معرفة مميزات التصوير اليونانى ، غير أننا إذا اعتبرنا
وصف قدماء الكتاب اتضح لنا أن هذا الفن نال ما ناله
فن النحت من تقدير العالم القديم ، فان صور
« پولجنوتس Polygnotus » الجصية ، و « أفروديتى أناديومينى

Aphroditi Anadyomene « من عمل الحفار « أبلليز Apelles » كانت لها شهرة فائقة ، ولما كانت معلوماتنا بخصوصها لا تتعدى ما ذكر عنها فى كتب الأدب ، فمن الصعب اعتبارها من متعلقات علم الآثار إلاّ فيما يختص بتتبع ما لها من التأثير على الأوانى المعاصرة ؛ كما ان صور الجص الزخرفيـة التى وُجدت فى قصور كنوسوس وغيرها من بلاد كريت لا يمكن أن تعـد من الفن الهيلانى فى شىء ، إذ أن ما تحتويه من صور الإنسان والحيوان النابضة بالحياة ، وكذا تمثيل المناظر النباتية بهيئتها الطبيعية تشبه تمام الشبه ما وُجد من صور على الجص بقصر تل العمارنة بالقطر المصرى . (انظر شكل ١٤) ، ولكنها مع ذلك ليست مصرية الأصل ، بل يظهر أن طرازها الفنى تطور فى كريت نفسها ، وقد قُلِّد بعد ذلك فى صور على الجص وُجدت بقصور « ميسينى Mycenae » ، و « تيرينز Tiryns » ، ويظهر أن تقاليده الفنية قد فُقدت ونُسيت قبل ظهور الفن



(شكل ١٤)   صور على الجص من قصر أخناتن

الميلانى فى بلاد اليونان ، ومع ذلك فإن عصور فن زخرفة الأوانى وتطوراته تكاد تكون دائمة التعاقب من أقدم العصور إلى القرن الثالث قبل الميلاد ، لولا أن فيها بضع فترات تشذ بخروجها عن التقاليد الموروثة ، وقد عُثر فى الطبقات السفلى من قصر كنوسس على فخار من العصر الحجرى الحديث كالذى وُجد فى كثير من

أقاليم البحر الأبيض المتوسط ، ومعظمه من الطراز الأسود ذى الأشكال الهندسية التى حفرت ثم ملئت باللون الأبيض ، ويليه فخار من النوع المعروف بالطراز المينونى ، وينقسم بوجه عام إلى ثلاثة عصور ، وكل عصر إلى ثلاثة أقسام فرعية أو أكثر ، فالمينونى القديم (٢٥٠٠ ق.م . أو أقدم من ذلك) قلد الأشكال المحفورة إلى حد ما ، بواسطة ألوان زاهية على أرضية قاتمة ، أو ألوان قاتمة على أرضية زاهية ، ويسمى المينونى المتوسط (٢٠٠٠ ق.م.) فى منتصفه بفخار « كامارس Kamares » نسبة إلى المنطقة التى وُجد فيها أولاً ، وهو من نوع الفخار غير المصقول ، ويدل صنعه على مهارة فائقة ، وقد رُسمت عليه أشكال زهرية متعددة الألوان ، معظمها حمراء وبيضاء على أرضية قاتمة . وقد عثر على مثل هذا الطراز السير « فلندرز بترى Sir Flinders Petrie » بالقطر المصرى ، وذلك فى بقايا يرجع تاريخها إلى الأسرة الثانية عشرة ، أو حوالى ٢٠٠٠ ق . م . وهو التاريخ المعتمد عند جمهور

الأثريين (على أن بترى يجعل هذا التاريخ ٣٥٠٠ . ق . م) .
وهـــذا الاتفاق التاريخي أيدته منذ ذلك الوقت الاستكشافات المؤرخة فى كل من مصر وكريت . ويتميز القسم الثالث من العصر المينوى المتوسط بطراز بسيط محدود ، ولا سيما بأشكال ذات لون واحد تمثل زنابق ، وغيرها من الأزهار ملونة بالأبيض على لون الصلصال الطبيعى مما جعلها تحاكى الرسوم اليابانية .

أما نخار العصر المينوى المتأخر (١٥٠٠ ق . م .) فيمتاز بإدخال كثير من الأشكال النباتية والبحرية على رسوم الأوانى ، ولا يزال يرى الزنبق ممثلاً وإنما بأشكال اصطلاحية ، وقد أُدمج النوتيلوس ، والأكتوپس ، وصدف الموركس ، ونجم الرمل ، وغيرها من الحيوانات البحرية ، فى زخارف على شكل أعشاب بحرية ، وقد تطور هذا النوع من الأوانى إلى الطراز الفاخر الزاهر الذى شاع فيه استعمال نفس هذه الأشكال أكثر من ذى قبل ، ويطلق عليه اسم « طراز القصر » ، إذ عُثر على عدة

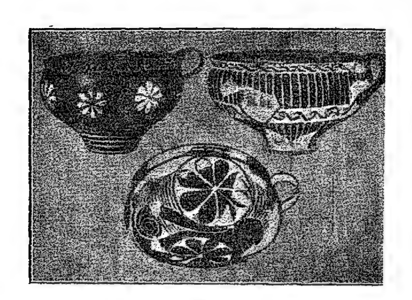
نماذج منه فى أفخم قصور كنوسس وأحدثها عهداً ، وكذا فى كريت ، وفى قبور ميسينى العتيقة ، ولا شك أنها وردت إليها من جهات مختلفة . وقد عُثر على آثار أخرى من « طراز القصر » فى بلاد اليونان ، وبخاصة فى « توريكس Thorikos » بأتيكا ، و « پيلس Pylos » القديمة « بالپلوپونيز Peloponnese » ، كما عُثر على نفس هذا الطراز بالقطر المصرى ، إذ وُجدت أوان من نفس الطراز ، شكلاً وزخرفاً ، مرسومة على جدران مقابر الأسرة الثامنة عشرة ، حوالى سنة ١٥٠٠ ق . م . وكانت رمزاً إلى الجزية التى حملها الكريتيون إلى مصر .

وربما دمر الغزاة قصر كنوسس حوالى سنة ١٤٥٠ ق . م . وقد أعقب هذا الحادث سنوات الرخاء والثروة فى ميسينى وغيرها من البلاد اليونانية ، ولفخار هذا العهد طراز خاص معروف بالدور الثالث من العصر المينونى المتأخر ، إذ ترى عليه معظم رسوم طراز القصر مكررة بطريقة تكاد تكون آلية واصطلاحية ،

وقد فقد هذا الطراز نضارته وقوته تدريجاً حتى زال بحلول ما أصاب المدنية الميسينية من الاضمحلال ، غير أنه ترك بعض التقاليد الوراثية فى للطراز الذى أعقبه ، كما سيتضح ذلك فيما بعد . ولا شك أن العصور المينونية الثلاثة خاصة بكريت وإن كانت هناك نماذج منها مبعثرة فى بعض أقاليم بحر إيجه

وقد تتبعنا تقسيماً مشابهاً فى الأقطار المجاورة ، يعرف فى الجزر بالسيكلادى القديم ، والسيكلادى المتوسط ، والسيكلادى الحديث ، واتضح أن « فيلا كوپى Phylakopi » وغيرها بجزيرة « ميلس Melos » غنية بنماذج مميزة لها ذات رسوم زهرية منقولة عن الطبيعة مطابقة لنماذج الدور الثالث من العصر المينونى المتوسط بكريت ، كما كانت غنية بنماذج عليها طيور صورت بطريقة اصطلاحية غريبة . وقد لوحظ وجود تقسيم كهذا فى بلاد اليونان نفسها ، ويعرف بالهلادى القديم ، والهلادى المتوسط ، والهلادى الحديث (انظر الأشكال

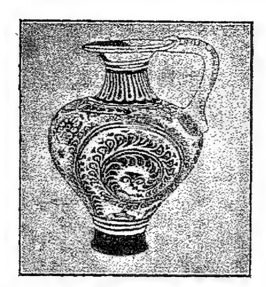
١٥ و ١٦ و ١٧ [أ] و ١٧ [ب]) .



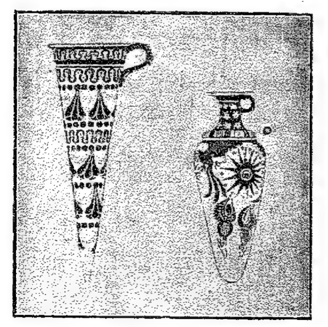
(شكل ١٥) أوانى كريتية « كامارس »



(شكل ١٦) إناء من العصر الميتونى المتوسط



(شكل ١٧ « ا ») إناء من العصر المينونى الحديث



(شكل ١٧ «ب») اناءان من العصر المينونى الحديث

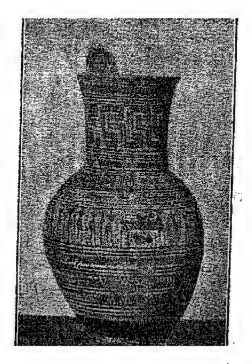
والواضح أن مثل هذا التقسيم العام قد ثبتت فائدته الكبرى للحفارين والباحثين ، إذ عدهم بقواعد واضحة

لتقدير أعمار الطبقات الأرضية وصلتها بعضها ببعض . ولكى تكون دراسة هذا الموضوع ذات ثمرة حقيقية لا بد وأن تقترن بها خبرة فعلية بنماذج بارزة من جميع الأقسام ، ولعل متحف كنديا وأثينا أفضل مكان للدرس والحصول على هذه الخبرة . على أنه يمكن الإحاطة بالميزات الرئيسية للأوانى من منتخبات الشقف والنماذج المرتبة فى متحف أكسفورد ، والمتحف البريطانى وغيرهما بدون احتياج إلى زيارة أقاليم بحر إيجه نفسها .

العصر الهندسى

إذا تتبعنا اضمحلال المدنية المينونية والميسينية رأينا عناصر جديدة للزخرفة متدخلة فى فخار بلاد اليونان وتختص هـذه العناصر بما يسمى الطراز الهندسى بأضيق معانيه . ويظهر أن الانتقال كان تدريجيًا ، إذ كثيراً ما عُثر فى كريت وبلاد اليونان على قطع فخارية من العصر الميسينى المتأخر والهندسى القديم جنباً إلى جنب . ولا يزال العلماء غير متفقين بخصوص منشأ الطراز الهندسى . وهناك نظريتان رئيسيتان : تقول الأولى منهما بأنه أدخل مع الغزاة من الدوريين (نسبة إلى دوريا) حوالى ١٠٠٠ ق . م . ؛ بينما تقول الثانية بأنه يمثل أحياء طراز هندسى سابق طغى عليه الطراز الميسينى زمناً . وقد عُثر على هذا الفخار الهندسى فى كثير من الجهات ، وبخاصة فى أكروپوليس أثينا ، والجبانة الواقعة خارج بوابة « ديپيلون Dipylon » ، ولذا يعرف عادة باسم

نخار ديبيلون . (انظر شكل ١٨)، وكثيراً ما يشمل



(شكل ١٨) آنية من الطراز الهندسى — ديبيلون

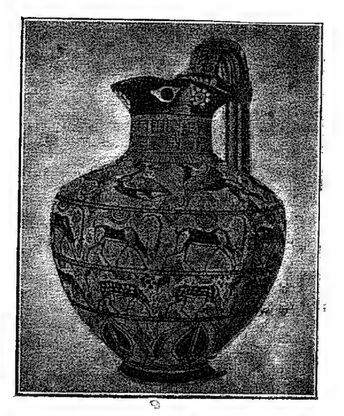
أوانى ضخمة كانت توضع تذكاراً فوق المقابر أو تدفن بداخلها ، وليست موضوعات الزخرفة فيه محصورة فى أشكال مصطلح عليها كالمفاتيح ، والحلزونات المسطحة أو التعاريج ، وكالدوائر المتراكزة المتصل بعضها ببعض بخطوط متماسة ، بل تشمل كذلك طيوراً مائية وغزلاناً وغيرها من الحيوانات . وتحتوى أكثر النماذج إتقاناً على أشكال خيول وأناس، ومواكب جنازية عظيمة ورقص ،

ومعارك بحرية . وقد وصلت صناعة الفخار الهندسى إلى أقصى درجات النشاط حوالى القرنين التاسع والثامن قبل الميلاد ، وقد تخللته فى أدواره المتأخرة تأثيرات صبغته بصبغة شرقية فى كل منطقة وُجد فيها لا سيما فى أتيكا وبوشيا ، كما تخللت الطراز المسمى ماقبل الكورنتى الذى ذاع ذيوعاً كبيراً فى الأوانى الصغيرة الدقيقة الصنع ، وقد عثر منذ عهد قريب على الكثيرمن هذا الطراز فى معبد هيرا بجهة « أرجوس Argos » ، وفى كورنتة وما جاورها ، وهو يذكرنا من حيث لون الأوانى وأشكالها بالأنواع الميسينية المتأخرة ، ولا يستبعد أن يكون قد تطور منها ما أدخل عليها من العناصر الهندسية .

الأوانى ذات المسحة الشرقية

ينقسم الطراز ذو المسحة الشرقية الذى كان شائعاً حوالى القرنين السابع والسادس قبل الميلاد إلى قسمين رئيسيين : الدورى أو الكورنتى ، والإيونى أو الرودى ،

وكان طراز القسم الأول منتشراً بوجه خاص فى بلاد اليونان ، أما طراز القسم الثانى فكان ذائعاً بآسيا الصغرى (انظر شكل ١٩) ، وعلى العموم فان أشكال



(شكل ١٩) إناء رودى

الخزف الكورنثى أكثر اندماجاً ، وزخارفه أكثر ازدحاماً وإيجازاً ، وقد أظهر الفنان فيها ميلا إلى بيان التفاصيل بخطوط محفورة ، أما زخارف الخزف الرودى ، أو الأسيوى فأكثر حرية وتنوعاً ، ويظهر فيها الميل إلى

الاكتفاء بالخطوط التى تحدد الرسوم . على أن زخرفة الأوانى الكبيرة فى كلا النوعين على السواء قوامها أفاريز مرسوم بعضها فوق بعض . ويرى على أقدم النماذج بوجه خاص أفاريز رسمت بداخلها حيوانات حقيقية أو خيالية ، ووعول ، وثيران ، وسباع ، وفهود ، وطيور ، وأشكال لأبى الهول ، وغريفونات ، وغيرها من الحيوانات ذات الأشكال المختلطة . وقد صوّر على نماذج العصور المتأخرة أشكال بشرية إما لأغراض زخرفية بحتة ، أو لتمثيل مناظر قتال معينة ، أو قصص خرافية . وقد تطوّر الطرازان بشكل ملائم لطبيعة كل منهما . وكانت مدارس التصوير العديدة فى إيونيا تعمل على إخراج نماذج جميلة الزخرف وأشكال مرسومة بحرية مما امتازت به صناعات ميليتس ، ورودس ، وقد وُجدت فى « كلازومينى Clazomenae » توابيت كبيرة من الفخار مثلت على بعضها معارك تاريخية ، وأجملها معروض الآن فى المتحف البريطانى ، واستمر هذا الطراز مستعملاً

مع شيء من التأثير المصرى فى الفخار الذى عُثر عليه فى مدينة « دافنى Daphnae » بالدلتا ، حيث أنزل الملك بسمتيك جنوده المرتزقة من الإيونيين ، وقد هجرت هذه المستعمرة بعد سنة ٥٦٤ ق . م . بعد أن أمر الملك أمازيس بنقل اليونان إلى مدينة نقراطيس ، ولذا فإن ما وُجد هناك من الفخار المتنوع الطراز ، لا بد وأن يكون من أواخر القرن السابع أو أوائل القرن السادس. وقد نشأ فى نقراطيس أيضاً طراز خاص من الأوانى ذات الصور الملونة وهو منقول عن طراز ميليتس ورودس . وقد عُثر على كميات هائلة من هذا الفخار فى المعابد التى اجتاحها الفرس سنة ٥٢٦ ق . م . وعلى ذلك فلا بد أنه يرجع إلى الربع الثالث من القرن السادس . وتمدنا مثل هـذه الفروض التاريخية بأسانيد قيمة يعتمد عليها فى تعيين تاريخ أنواع الأوانى المختلفة ، سواء فى ذلك ما صنع منها فى « دافنى Daphnae » ونقراطيس أو ما يشبهها أو وجد معها .

طرز الأوانى اليونانية

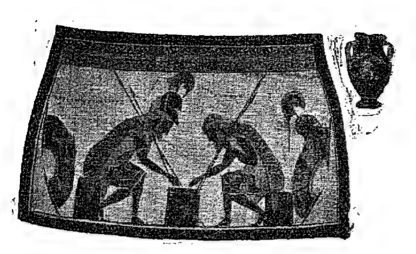
وفضلا عن الأوانى الكورنثية التى هى أكثر عدداً وأعظم انتشاراً من غيرها فقد كان يصنع فى الأراضى اليونانية الأصلية أنواع أخرى خاصة ، منها الكلسيدية وهى مشهورة بأشكالها المعدنية ورسومها الغريبة الجريئة ، ثم الأتيكية أو الأثينية ، وتمتاز هذه الأوانى ، وكذا الكورنثية المتأخرة ، بطراز ذى زخارف تتألف من صور سوداء على أرضية حمراء قاتمة ، وقد رسمت الحدود الخارجية للصورة وحفرت جميع التفاصيل ، ثم اضيفت هنا وهناك ألوان بيضاء وأرجوانية ؛ ويسمى هذا الطراز بالأوانى ذات الصور السوداء ، وقد شاع استعمالها فى جميع أنحاء البحر الأبيض المتوسط ، وكانت تصدر بكميات هائلة إلى إيطاليا وغيرها ، وقد عُثر على كثير منها مدفونا فى القبور الأترسكية ، ولذا ظل المشتغلون بالآثار أكثر من قرن يطلقون عليها ،

وكذا على الأوانى ذات الصور الحمراء التى أعقبتها ، اسم الأوانى الأترسكية ؛ وكانت النماذج ذات الصور السوداء منتشرة فى أوائل القرن السادس قبل الميلاد .

وهناك نوع آخر من الأوانى ، هو الطراز الإسبرطى الذى تطور مستقلاً إلى حدّ ما . ويمكننا الآن أن نتتبع الفخار اللاكونى فى مراحل النمو والاضمحلال التى اجتازها من القرن السابع إلى الرابع قبل الميلاد ، ويرجع الفضل فى ذلك إلى تسجيل طبقات الشقف بمعبد « أرتميس أرتيا Artemes Orthia » تسجيلاً دقيقاً ، وأجمل أوانى هذا الطراز ذات سطح أبيض بديع وزخارف رائعة ، ويرجع تاريخها إلى القرن السادس ، والمناظر الممثلة عليه من الطراز ذى الصور السوداء ، وعلى العموم فقد كان العلماء يظنون أن المناظر الممثلة على هذه الأوانى من أصل سيرينى ولكن الحقيقة غير ذلك نظراً لاستكشافات أسپارطة ، على أنه يحتمل أن بعض هذه الأوانى قد قام بصنعها فخاريون نقلوا تقاليد لاكونيا إلى « سيرينى Cyrene »

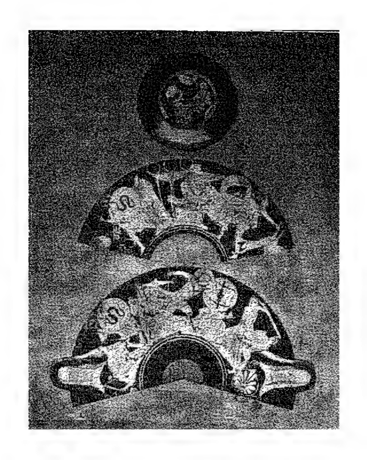
وفى القرن السادس بدأ حى صانعى الفخار فى أثينا « سراميكوس Ceramicus » يحتكر السوق الإيطالية ويزحزح منافسيه الكورنتيين وغيرهم من الميدان . ومن سنة ٥٥٠ ق . م . وما بعدها أصبح تاريخ التصوير على الأوانى الأتيكية هو تاريخ التصوير على الأوانى عامة ، وقد أصبحت دراسة تاريخ التصوير فى القرنين التاليين دقيقة جدا ، إذ قد اعتاد الفخّاريون والمصوّرون أن يوقعوا بإمضاءاتهم على كثير من أجمل أوانيهم ، وقد رتبت الأوانى أولاً حسب هذه الإمضاءات ، ثم ضمت أخرى إليها بالمقارنة حتى أصبح فى الإمكان تعيين تاريخ عدد كبير جدا منها ، بل ومعرفة صانعها الأصلى .

وهناك بعض تغييرات عامة يمكن ملاحظتها ، وكانت أجمل أوانى أتيكا ذات الصور السوداء عليها مناظر جريئة وتفاصيل فى منتهى الإتقان ، وكلها محفورة حفراً يكاد يشبه الصياغة إبداعاً (انظر شكل ٢٠) . وهناك نماذج عليها صور تتفاوت جودة واتقانا ، وأخرى رُسمت عليها



(شكل ٢٠) إناء ذو رسوم سوداء

الصور بإهمال . وحوالى الربع الأخير من القرن السادس حصل انقلاب فى تصميم التصوير على الأوانى ، فبعد أن كانت ترسم حدود الصورة على أرضية من الخزف زاهية اللون ، أصبحت الصورة ترسم رسماً تخطيطيًّا ويظلل حولها باللون الأسود ، ثم توضح جميع التفاصيل والعلامات الداخلية بواسطة خطوط دقيقة ترسم « بالفرشة » ، بل كثيراً ما ترسم رسما بارزاً على السطح . وقد مهر المصوّرون فى نقش مثل هذه الأوانى ذات الصور الحمراء ، وكانوا يرسمون بسهولة وثقة لم يفقهم فيهما أحد (انظر شكل ٢١) . وقد أخطأ العلماء الأوائل فى تعيين التاريخ الحقيقى



(شكل ٢١) إناء ذو صور حمراء — من عمل
« بريجس Brygos » ، ممثل عليه نهب تروادة

لهاتين الطريقتين المختلفتين . إذ اعتقدوا خطأ أن أجمل
تصوير على الأوانى لابد أن يكون بوجه التقريب من نفس
التاريخ الذى ظهرت فيه أبدع أنواع تماثيل البارثينون .
على أن بعض المحن التى انتابت البلاد أفادت الأبحاث
الحديثة مرة أخرى ، إذ عُثر فى الأنقاض التى دفنت فى
الأكروپوليس بعد نهب الفرس لأثينا وتدميرها على أوان

تحمل إمضاءات مشاهير المصوّرين الذين أخرجوا أبدع النماذج ذات الصور الحمراء ؛ فلا بد إذاً أن تكون هذه الصناعة قد بلغت أوج عظمتها قبل سنة ٤٨٠ ق . م . ويرجّح أنها نشأت قبل ذلك بنصف قرن ، وأخذ التصوير على الأواني الأتيكية يتطوّر بعد هذا العصر ، غير أنه لم يتقدم إلاّ قليلاً . وكان للمصور « پولجنوتس Polygnotus » الذي وفد على أثينا بعد غزو الفرس مباشرة تأثير كبير ؛ إذ قام بتصوير عدة صور شهيرة على الجص تمثل مناظر تاريخية وخرافية . ويشاهد في بعض المناظر المصورة على أواني من ذلك العصر تقليد رسومه البسيطة الرائعة ، وطريقة توزيع الصور على سطح كأنه غير مستو مما كان له الفضل في إعطائنا فكرة عن أسلوب هذا المصوّر .

وفي أوائل هذا القرن عمد المصوّرون إلى أسلوب أكثر نضارة وبهجة . ومن الأواني التي ظلت تصنع طوال القرن الخامس قبل الميلاد أواني المروخ الأتيكية التي كانت تُدفن مع الموتى ، وكان عليها صور

متعددة الألوان رُسمت على أرضية بيضاء ، وهى لذلك تمدنا بمعلومات عن فن التصوير على الجص والألواح ، الذى كان متبعا إذ ذاك (انظر شكل ٢٢) ، أكثر مما



(شكل ٢٢) أوانى مروخ أتيكية بيضاء

يستمده الباحثون من الأوانى ذات الصور الحمراء .

وفى القرن الرابع فقدت أثينا تفوقها ومجدها فى فن التصوير على الأوانى ، لكنها ظلت تخرج لأسواق البلاد البربرية ولا سيما بلاد القرم أوانى ذات زخارف ملونة

ومذهبة . والظاهر أن سكان هذه الأقاليم نجحوا أحياناً فى تقليد الأوانى المستوردة ونقشوا عليها موضوعات سكيذية .

وفى ذلك الوقت أخذ سكان إيطاليا الجنوبية يصنعون أوانى لأنفسهم استعاضوا بها عما كانوا يستوردونه منها ؛ ففى مدينة « تارنتم Tarentum » بوجه خاص صنعت أوانى ضخمة فيها شىء من التكلف ، مثلت عليها مناظر شيقة مأخوذة من الروايات التمثيلية المؤثرة ، أو من العالم السفلى . وكانت هناك عدة أنواع أخرى من الأوانى الإيطالية ، كالإيونية ، واللوكانية ، والكامپانية ، وقد ظلت تصنع حتى الفتح الرومانى .

هذا مجمل تاريخ التصوير على الأوانى فى عهد اليونان ، وقد بينا باسهاب كيف أن مثل هذه السلسلة من بينا بإسهاب مع مقارنتها بالحوادث التاريخية من وقت إلى آخر ، تمد المنقبين والباحثين بمفاتيح وأدلة يتلو بعضها بعضاً باستمرار . ولكى نحافظ عليها ونفهمها حق الفهم يجب تسجيلها تسجيلا دقيقا فى

جميع الحفائر ؛ فمثلاً إن كانت التربة التى دُفنت فيها الآثار قد تكوّنت من تراكم الأتربة تراكما تدريجيًّا وجب نقلها طبقة طبقة وتسجيلها ، وإذا كانت الآثار دُفنت نتيجة تخريب أو حادث مفاجئ ، فلابد من مراعاة هذه الأحوال بدقة ، وإذا أُجريت الحفائر فى جبانة ما فلا بد من المحافظة على محتويات كل مقبرة على حدة وتدوين مواقعها بالنسبة إلى بعضها .

صيانة الأوانى وترميمها

كان كل مجهودنا إلى هذه اللحظة موجّهاً نحو دراسة الفخار اليونانى من الناحية الفنية والصناعية ، وبخاصة من جهة الفروض التاريخية التى تمدنا بها ، ومن هذه الوجهة قد تمدنا أحقر شقفة بمعلومات قيمة يعتمد عليها كالتى يمدنا بها إناء كامل فريد أبرزه أمهر المصوّرين على الأوانى . وتعتبر المواضيع المصورة على الأوانى ميداناً هامًّا للدراسة قلما ينضب معينه ، وهى مستمدة من أعمال

الآلهة والأبطال والمناظر الخرافية إلى أتفه تفاصيل الحياة اليومية ؛ غير أنه يحسن الاحتياط بعض الشيء قبل اتخاذ هذا المستند قاعدة للبحث عن كيفية تمثيل اليونان لأنفسهم كل هذه المواضيع . وتاريخ صيانة الأوانى اليونانية وحالتها الحاضرة يشبهان فى صورة مصغرة تاريخ صيانة التماثيل اليونانية . ففى القرن الثامن عشر كانت الأوانى تستخرج من المقابر بكميات كبيرة ، ولا سيما فى أتروريا ؛ وبناء على ذلك كانت تسمى عادة بالأوانى الأترورية . وكان غواة الآثار من الأغنياء يسعون للحصول عليها ، إما لمجرد الزخرفة أو لأنها قطع فنية جميلة فى حد ذاتها ، إلا أنها بقيت كلها تقريباً ضمن المجموعات الخاصة التى كان يمتلكها الأفراد ، وفى هذه الحالات لم تكن الأوانى المكسورة أو قطع الفخار لتستلفت النظر إلاّ قليلاً . وقد بقيت أوانٍ كثيرة سليمة لم يصبها تلف ما ، ويرجع الفضل فى ذلك إلى متانة بناء المقابر ؛ بينما تهشمت أخرى وفُقدت أجزاء منها ، وكان

هذا ميدان آخر لمن يقومون بإصلاح التحف الفنية . وكان الترميم يدل أحياناً على مهارة وفهم ، وأحياناً أخرى على جهل وعدم تمييز ، ولا شك أن إعادة شكل إناء مّا فُقد منه أجزاء هامة أمر يحتاج إلى مهارة وصبر ؛ على أن هذا الترميم عمل مرغوب فيه ولا سيما إذا كان في الاستطاعة تمييز الأجزاء الجديدة من القديمة بملاحظة اختلاف في اللون .

أما ترميم الرسوم أو المناظر فمسألة أخرى ، وربما كان باعثاً على التضليل ، مثال ذلك : أنه كان على إناء من مجموعة « ليك Leake » بمدينة كيمبردج منظر يمثل « يليسس Ulysses » ورفيقاً له يدخل عصا في عين « پوليفيمس Polyphemus » فلما نظف الإناء بمهارة زالت العصا ، ولم يبق غير محاربين يهاجمان بالحراب جباراً مضطجعاً ، ويرجّح أنهما « هرقل Heracles » و « تلامن Telamon » يهاجمان « ألكيونيوس Alcyoneus » ، وقد استعير منظر السيكلوپيين من إناء آخر بالمتحف البريطاني .

هذا مثال بسيط تافه يوضح لنا أخطاء الترميم ، ومن السهل سرد عدة أمثلة من هذا النوع لكى نثبت أن المناظر الظاهرة الآن على بعض الأوانى إنما هى مسخ مضحك للمناظر الأصلية . ولم يكن عمل المرمم الضار قاصراً على تغيير وضع المناظر أو الإضافة إليها ، فإنه إذا وُجدت بعض الأوانى مكسورة قطعاً عدة وأُريد لصقها بعضها ببعض نحتت أحياناً نقط الاتصال بتلك القطع ثم ملئ الفراغ بالملاط أو بأى مادة أخرى . ثم غطى الكل بطبقة كثيفة من الصباغ تكاد تشبه فى لونها الخزف الأحمر أو الأسود الذى كان مستعملاً فى الأوانى الأصلية ، وذلك لإخفاء المعالم الدالة على أن الأوانى كانت مكسورة ثم لُصقت أجزاؤها . وقد قام بعض الإخصائيين بفحص وتنظيف معظم أوانى المجموعات الكبرى حتى ظهرت الأجزاء القديمة ، على أنه لا تزال توجد عدة أوانٍ لن يثبت قدمها إذا فحصت ، أو يتضح أن القديم منها ليس إلاّ جزءاً صغيراً .

وقد ظلت الأوانى اليونانية زمناً طويلاً كالتماثيل اليونانية لا يستطيع الوصول إليها إلاّ قليل من الناس ، وقد أصبحت دراستها علميا ميسورة الآن لكل باحث ، بعد أن نقلت مجموعات كبيرة منها إلى المتاحف العامة . وقد حصلت الأمة البريطانية على مجموعة أوانى هاملتن سنة ١٧٧٢ ثم أضيفت إليها مجموعات أخرى فيما بعد . ولم يقتن متحف اللوفر مجموعة « كامپانا Campana » الكبرى إلاّ فى سنة ١٨٦١ . وتوجد الآن فى أهم متاحف أوروبا وأمريكا مجموعات جميلة من الأوانى وقد نشرت المباحث العلمية عن معظمها ، وقد عرض على بساط البحث حديثا مشروع دولى عظيم الشأن يرمى إلى نشر جميع المعلومات الخاصة بالأوانى بطريقة نظامية ، والهمة مبذولة الآن لتنفيذه بسرعة .

الموضوعات المصورة على الأوانى اليونانية

لقد اجتذبت موضوعات الصور الممثلة على الأوانى ، وكذا تفسيرها كثيراً من أنظار العلماء ، وقديما انتشرت تفسيرات خيالية ومحاولات لإيجاد علاقة بين الأوانى اليونانية وبين الغوامض الدينية ، ولا شك أن بعض هذه الأوانى قد حافظ على صور من الديانة والحياة اليونانية ليست مسجلة بطريقة أخرى : على أن الأساطير والخرافات نفسها أصبحت فى السنين الحديثة دراسات علمية يستعان فى تفهمها بالمقارنة .

وجدير بنا أن نشير إلى أكثر الموضوعات شيوعًا ، ففى بعض الأحوال تكون هذه الموضوعات موضحة للمعلومات التى نصل إليها من كتب الأدب أو مثبتة لها ، وفى أحوال أخرى تكون متممة أو معدلة لها ، وقد تكون مشتقة فى بعض الأحيان من مناظر الخرافات أو الطقوس الدينية التى لا تكون محفوظة فى مصدر آخر ؛ وإذا كانت

مصدراً لقصة معروفة ، فإنها فى الغالب لا توضح الأصل فحسب ، بل تعطى القصة تفسيراً تقليديًّا مستقلا .

وهناك ميزة يغلب وجودها وهى الميل إلى سرد أكثر ما يمكن من القصة فى منظر واحد ؛ ولا يكون ذلك بتكرار الأشكال والأشخاص فى مواقف وأطوار متتالية بل بطريقة تسمى أحياناً الطريقة الإجمالية الشاملة ، وذلك بضم عدة حوادث دون أن تراعى وحدة المكان أو الزمن مراعاة تامة : مثال ذلك ما نراه فى المناظر التى تمثل نهب تروادة : وكانت حوادثها المختلفة معروفة تمام المعرفة . ومنها أن « نيوپتوليمس Neoptolemos » ذبح « پريام Priam » عند المذبح فى القصر ، كما قتل « أستياناكس Astyanax » بقذفه من الأسوار . إلاّ أن صورة نيوپتوليمس لا تظهر إلاّ مرة واحدة فقط ؛ ويرى وهو يقذف بالطفل إلى المذبح حيث يجلس پريام ، بدل أن يقذفه فوق الأسوار ، وهناك أشكال تفصيلية مختلفة لهذا المنظر ، غير أن الجمع بين الحادثتين المفجعتين أصبح

من التقاليد الثابتة فى تصوير الأوانى ، وإن كان لا يظهر فى أى رواية أدبية للقصة .

وإذا أريد ملء الفراغ على الإناء أضيف إلى الصورة قصص أخرى حسب مقتضيات الأحوال ، وذلك إما لمجرد الميل إلى ملء الفراغ أو إشباعًا لأهواء المصور . مثال ذلك جذب «أجاكس Ajax » «لكساندرا Cassandra» عن تمثال أثينا ، والتجاء نساء تروادة إلى نفس التمثال وهرب « أيناس Aeneas » وهو يحمل والده على كتفيه ويقود طفله ، وإنقاذ « أيثرا Aethra » بيد أحفادها ، وهذه المناظر ليست متكررة بترتيب تقليدى خاص ، وإنما اختارها مصور الآنية ونظمها بما يلائم أغراضه ، أو لموازنة مناظره .

وقد تمثل الآلهة على الأوانى اليونانية ؛ تارة مفردة أو مجموعة ، وتارة مشتركة فى بعض المناظر أو الأعمال ، وهناك فى بعض الأحيان مجموعات تشمل أهم الآلهة مرسومة فى العادة أزواجًا أزواجا ، ولم تكن هناك قاعدة

للاختيار متفق عليها . فقد تمثل هذه الآلهة فى وليمة على جبل « أولمپس Olymyus » وتكثر هذه المجموعات بوجه خاص عندما يراد تمثيل إحدى الحوادث الكبرى : كتقديم هرقل وزواجه « بهيبى Hebe » بعد تأليهه ، أو عودة « هفيستس Hephaestus » لما أرجعه « ديونيسس Dionysus » و « ساتيراته Satyrs » ، وكذلك يُصوَّر ميلاد الإلهة أثينا من رأس زيوس فى حضرة آلهة أُخر ، وكذا محاربتها « ليوزيدن Poseidon » من أجل أرض (أتيكا) كما أنها تُمثّل كثيراً وهى تساعد الأبطال فى أعمالهم المجيدة المختلفة .

ومن مناظر المعارك التى تشترك فيها جميع الآلهة معركة الآلهة والجبابرة ، كما نرى كثيراً صور معارك فردية منفصلة بين الآلهة المختلفة والجبابرة .

وكثيراً ما نرى الخرافات المتعلقة بإپللو وأرتميس ممثلة على الأوانى ، من ذلك : إپللو ينقذ أُمه من الجبّار « تتيوس Tityos » ويقتله ، وإپللو وأرتميس يقتلان

أطفال « نيوبى Niobe » مدفوعين إلى ذلك بتحريض أمهما (ليتو Leto أم إپللو وأرتميس) ويلتقط « مارسياس Marsyas » الزمارة التى اخترعتها أثينا ويستدعى إپللو إلى مباراة موسيقية ، ولكنه يُهزم ويُسلخ جزاء اغتراره بنفسه ، ونرى أيضاً كيف باغت « أكتيون Acteon » « أرتميس Artemis » وهى تستحم فأطلقت عليه كلاب صيده ، كما نرى استرجاع إپللو ماشيته التى سرقها الطفل « هرميز Hermes »

وربما كان من أعم المواضيع التى تمثل على الأوانى بأشكال لا حصر لها ذلك المنظر الذى يمثل ديونيسس مع زمرة من ساتيراته « ومينا داته Maenads » .

كما استمد المصوّر كذلك عدة موضوعات من خرافة « ديميتر Demeter » ، و « پرسفونى Persephone » ، على أننا قلما نشاهد منظر اغتصاب « پلوتو Pluto » لپرسفونى ؛ ولكن عودة پرسفونى إلى أمها ثم إلى العالم العلوى ترى ممثلة بعدة أساليب مختلفة . فأحياناً تُرى

پرسفونى خارجة من الأرض أو من مغارة وفى حراستها هرميز كرسول ومرشد ، وترى أيضًا فى منظر غريب يرحِّب القوم بعودتها أو يحيط بها ساتيرات ، أو فلاحون يحملون المطارق — والظاهر أن ذلك من بقايا تقاليد بعض الأعياد الريفية ، وفى رسم يطلق على پرسفونى اسم « پاندورا Pandora » ويستقبلها « إپمتيس Epimetheus » .

وقد مثل ميلاد « پلوتس Plutus » على بعض الأوانى التى صورت عليها آلهة وأبطال « اليوزينية Eleusinian » .

وهناك مجموعة من الأوانى الكبيرة الفاخرة التى مثل عليها العالم السفلى ، صنع معظمها فى تارنتم بجنوبى إيطاليا . ففى الوسط يرى « هاديس Hades » و « پرسفونى Persephone » داخل قصر أوناووس يحيط بهما آلهة أخر من عالم الموتى وهى الثلاثة قضاة : « مينوس Minos » و « إياكوس Aeacus » و « رادامانتس Rhadamanthus » ثم « أرفيوس Arpheus » ، و « يريديسى Eurydice » ، و « ميديا Medea » وأطفالها ، و « تسيوس Theseus »

و « پريتوس Pirithous » ، وكذا المذنبان الكبيران « سيسيفوس Sisyphus » ، و « تنتالس Tantalus » تعذبهما آلهات الموت والنقمة ، وأحياناً يظهر بينهم هرقل يجر « سربيروس Cerberus » .

وكان المصور على الأوانى اليونانية يستمد كذلك موضوعاته من المناظر المأخوذة من حياة الأبطال وجلائل أعمالهم ، وربما كانت أعمال هرقل أكثر هذه المناظر شيوعًا ، وقد مثلت له أعمال ومخاطرات أخرى كثيرة خلاف الاثنتى عشرة المشهورة التى يوجد لكل منها أكثر من رواية واحدة معترف بها ، من ذلك : زيارة هرقل لمصر وقهره « بوزيريس Busiris » وذبحه الجبارين « أنتييس Antaeus » و « ألكيونيوس Alcyoneus » . هذا فضلاً عن اشتراكه بانتظام فى القتال بين الآلهة والجبابرة ، وفضلاً عن حربه مع « سكنوس Cycnos » ، و « آرس Ares » ، تلك الحرب التى يصعب تمييزها عن قتال بين الآلهة والجبابرة . إذ تشترك معظم

الآلهة فى صفوف الجانبين حتى يأتى زيوس ويفصل المتقاتلين، وكذا نزاعه مع «تريتن Triton » ، و«أشلوس Achelous » إله النهر، وفى هذا النزاع الأخير تم له النصر وكسب « ديانيرا Deianira » واتخذها زوجة له ، وقد خلصها بعد ذلك من القنطورس المسمى « نسوس Nessus » ، وقام أيضا بمحاربة القناطرة ، والأمازونات ، وخلص « پرومثيوس Prometheus » من قيوده على جبال القوقاز ، بعد أن ذبح العقاب الذى عذبه . وعلى إحدى الأوانى الإيطالية المتأخرة منظر يمثل جنونه كما ورد فى رواية « يريپيديز Euripidis » التمثيلية ، وعلى كل حال فليس الذى ذكرناه إلا نخبة من مجموع المخاطرات المختلفة التى لعب فيها هرقل دور البطل

وقد قام ثسيوس أيضاً — ولا سيما فى أثينا — بسلسلة أخرى من أعمال الأبطال اشتهرت وذاع أمرها ، أهمها سياحته من « ترويزن Troeyzen » إلى أثينا . ومن الذين لقوا على يد ثسيوس قصاصاً عادلا صاحب الدبوس ،

ومقدس الصنوبر ، والخنزير ، والمصارع « كركيون Kerkyon » و « سيرون Sciron » الذى كان يقذف بالسائحين من فوق الصخور المسماة باسمه ، و « پركرستس Procrustes » الذى كان يقطعهم إربا ليكونوا فراشا له . على أن أهم أعمال ثسيوس هى ذبح « المينوتور Minotaur » فى « التيه Labyrinth » . وذلك بعد أن انضم طوعا إلى جزية الأطفال الذين كانوا يرسلون من أثينا إلى كريت جزية سنوية (ليفترسهم المينوتور) ، وهناك أيضاً مناظر تمثل زيارته لمأوى « أمفتريت Amphitrite » تحت البحر إجابة لتحدى « مينوس Menos » له ، ومناظر أخرى تمثل استلامه الخيط من « أريادنى Ariadne » ليرشده فى التيه ، وتمثل هجرانه إياها فى « ناكسوس Naxos »

وكان ثسيوس قبل كل شىء بطلا أتيكيًّا ، ولكن مصورى أتيكا قاموا بتصوير عدة قصص أخرى ، وكان من أحبها إليهم قصة « پرسيوس Perseus » . فنرى مثلاً « داناى Daneë » وهى تتلقى شؤبوبا من الذهب ، ثم نراها

توضع فى الصندوق وتلقى فى البحر ، كما نرى كثيراً من التفاصيل الخاصة ببحث برسيوس عن الجورجون « مدوسا Medusa » وذبحها ، ومن المواضيع المألوفة ، ولاسيما على أقدم الأوانى ؛ هرب هـــذا البطل بحراً ومطاردة الجورجونيتين الآخرتين له ، ثم إنقاذ أندروميدا من وحش البحر . والعودة إلى الوطن . وتحويل « بوليدكتيز Polydectes » إلى حجر بواسطة الرأس المشئوم .

ومن الحملات المشهورة حملة « چيسون Jason » ونوآتى « سفينة أرجو Argo Nauts » لاسترداد الفراء الذهبية ، وقد استلهم المصورون عدة مواضيع من هذه القصة . منها : إنقاذ « فنيوس Phineus » من « الهارپيات Harpies » بواسطة أبناء ريح الشمال . ومساعدة « ميديا Medea » لچيسون فى التغلب على التنين . ومخاطراتها بعد هربها إلى بلاد اليونان مع چيسون وقتلها الرجل البرنزى « تالوس Talus » الذى كان يدافع عن شواطئ كريت ، وخداعها لبنات « پلياس Pelias » ، وأخيراً شجارها مع چيسون

وذبحها أولادها ، كما ورد فى رواية يربيديز التمثيلية .

ولا ترى قصص طيبة ممثلة كثيراً على الأوانى الأتيكية ، وقد يرجع ذلك إلى أن أواصر المودة لم تكن معقودة بين طيبة وأثينا ، ويرى « يديبس Oedipus » وأبو الهول على إناء إيونى .

على أن قصة السبعة ضد طيبة (سبعة الأبطال الذين حاربوا طيبة وهلكوا فى القتال إلا واحداً) أوحت بصورة غريبة عن رشاء « أرفيلى Eriphyle » وقد أغراها بولينسز Polynices » بعقد « هارمونيا Harmonia » ، وكذلك مثّل على إحدى الأوانى الكورنثية رحيل زوجها « أمفياروس Amphiarous » ، ويقص العقد الذى بين يديها قصة خيانتها . أما مناظر ديونيسس فلا تتصل بطيبة بوجه خاص إلاّ فى حالة « پنثيوس Pentheus » .

ومن السهل الإشارة إلى عدد غير محدود من هذه القصص المتنوعة التى لا يرد ذكرها فى الأدب إلاّ عرضاً ، ولكن كفى ما أوردناه دليلا على اتساع مجموعة الموضوعات

التى كان المصورون ينتخبون منها ما شاءوا .

ولدينا فوق ما ذكر جميع الأوانى التى مثلت عليها قصة تروادة كما روتها قصائد الأبطال ، وبخاصة « الإلياذة Iliad » ، و « الأودوسيا Odyssey » ، وتبدأ بالقبض على إلهة البحر « ثتيس Thetis » ، ووليمة الزواج التى وقع فى أثنائها النزاع بين « هيرا Hera » وأثينا وأفروديتى ، وما تبع ذلك من تحكيم « پاريس Paris » ، ويرى هذا المنظر متكرراً باستمرار فى نماذج متعددة . يلى ذلك فرار « هلين Helen » مع پاريس .

وقد استلهم المصورون من الإلياذة كثيراً من المناظر . إلاّ أنه لا يمكن تحقيق ذاتيتها تماماً بغض النظر عما أُضيف من الأسماء ؛ لأن مناظر المعارك متشابهة . وفى الغالب لا نرى سوى صور منفردة ، أو صور جماعات صغيرة من الأبطال : « كاشلس Achilles » ، وأجاكس ، وهما يلعبان الداما ، أو أشلس يضمد جرح « پتروكلوس Patroclus » أو

افتراق « هكتور Hector » ، وأجاكس بعد عراكهما معاً منفردين . ومن المناظر الممثلة بوضوح تام نهب « دولون Dolon » والوفد الذى أرسله اليونان إلى أشلس ، ومهاجمة السفن ، وكذا النوم والموت يختطفان جثة « ساربيدن Sarpedon » ، على أن المبارزة النهائية بين إشلس وهكتور لا يمكن تمييزها إلا بالأسماء التى ذكرت فى الصور ، إذ أن المصور لم يتبع تفاصيل قصة هومر . ومما يزيد القصة تحريكا للعواطف جر جثة هكتور ، وزيارة « بريام Priam » لأشلس بقصد استردادها ، وهناك مناظر مثل فيها هكتور و « أندروماكى Andromache » منفردين أو مع غيرهما من الترواديين .

أما قصة الأودسيا فأسهل من الإلياذة فى التصوير ، ويرجع ذلك إلى تنوُّع القصص واختلافها . ومن المناظر البارزة التى يجدر ذكرها : المخاطرات مع الجبابرة السيكوپيين ، والساحرة « سرسى

Circe » ، و « بنات البحر Sirens » وزيارة أقاليم الموتى لاستشارة « تيرسياس Tiresias » ، وكذلك مقابلة « نوزيكا Nausica » ، ومنسج « پنلوپى Penelope » ، وتعرّف المربية القديمة « أنتكليا Anticleia » على ربيبها أودسيوس ، وذبح الذين كانوا يريدون زواج امرأته پنلوپى .

وقد صورت على الأوانى مناظر تاريخية ، لا سيما ما كاد منها يصبح خرافيًّا محضاً . مثال ذلك تمثيل « كروسس Croesus » جالساً على عرمة وقوده الجنازى مما لا يتفق تمامًا مع قصة هيردوت أو « باكيليديز Bacchylides » .

وقد مثل على الأوانى كذلك مناظر المعارك بين اليونانيين والفرس . ويعتبر إناء ناپولى أعظم مثال للمناظر التاريخية الخيالية . وقد مثل عليه الملك دارا وحاشيته ، وهم يستعدون لغزو بلاد اليونان ، وقد صنع هذا الاناء فى جنوبى إيطاليا فى عهد الإسكندر على الأرجح ،

حينما كانت الحوادث الجارية تذكر الناس بزمن الحروب الفارسية القديمة .

وكان من المألوف تصوير الحياة اليومية على الأوانى وتتناول المناظر كل نوع من أنواع الأعمال والنشاط واللهو .

وكذلك لم تهمل صناعة الفخار وفنه فنرى مثلاً العمال يقطعون الصلصال من الحفر ، والفخاريين يضعون الأوانى على العجلة ، والأتون تحرق بداخله الأوانى ، وحانوت المصور وبداخله المعلم والتلاميذ ، وكلهم منهمكون فى العمل ، والأوانى وهى تشحن فى السفن لتصديرها ، ويرى بعضها معلقاً فى الحبال خشية كسره .

ومثلت الزراعة بالحرث والبذر وجمع حاصلات الزيتون والتفاح ، وغيرها من أنواع الفاكهة . وكذا مناظر الكروم ، ومعاصر العنب ؛ ومن أنواع الحرف والأعمال صنع الأحذية ، والبيع والشراء .

وهناك — كالمنتظر بين شعب كاليونان — كثير

من الأوانى ذات الرسوم الممثلة للألعاب الرياضية ، وتشمل تقريباً معظم أنواع المباراة : من جرى وقفز ومصارعة وملاكمة ، وكذا سباق العربات والخيل .

وهناك نوع من الأوانى يعرف باسم قدور پاناثينا كان يقدم جائزة فى عيد پاناثينا بمدينة أثينا ، وكانت تمثل على إحدى جوانب هـذه القدور صورة كبيرة للإلهة أثينا ، وعلى الجانب الآخر صورة المباراة التى منحت من أجلها الجائزة ؛ ولا شك أن الفائزين كانوا يقدرونها حق قدرها لأنها كانت تصدر إلى جميع أنحاء البلاد اليونانية .

ومثلت على الأوانى أيضاً صور المآدب ، وحفلات الشراب والرقص ، وكثير من أنواع الألعاب ، وكذا المواكب الدينية ، وحفـــلات الأعياد والتمرينات العسكرية ، واستعراض الجيوش .

وقد صورت الطقوس الدينية على الأوانى التى صنعت لتوضع فى المقابر ، أو لتكرس خارجها كأوانى المروخ البيضاء الأثينية ، وكان يصور عليها عرض الجثة

تحيط بها النائحات . وكذلك موكب الجنازة ، والدفن في القبر . ويقوم بذلك أحياناً صورتان تمثلان النوم والموت ، ثم دنو الأحياء وقد حملوا قرابين لوضعها فى القبر ، هى فى العادة أكاليل أو مناطق .

وقصارى القول ان المصورين على الأوانى لا يكادون يتركون حادثة هامة دون تصويرها وإيضاحها أو إعطائنا معلومات قيمة عنها .

فائدة الأواني

يتساءل البعض أحياناً فيم كان يستخدم اليونانيون الأوانى ذات الصور ، ولعل عدم فهم الغرض منها ناشئ إلى حد ما عن أن معظم الأوانى المعروضة بمتاحفنا وُجدت مدفونة فى المقابر ، ولا شك أن بعض الأنواع صُنع خصيصاً ليُدفن مع الموتى طبقاً للعادة المنتشرة فى كثير من الأنحاء والعصور ، وهى تموين الموتى بما يحتاجون إليه من الأوانى والأثاث فى الدار الآخرة .

ولكن كثيراً ما يرى على الأوانى نفسها مناظر تدل على أنها فى حالة استعمال حقيقى ، أو أنها موضوعة فى مكانها بالمنزل ، وما كان الموتى يعدون إلاّ عما اعتادوا عليه فى الحياة الدنيا ، ولا نزاع فى أن الأوانى الجميلة الكبيرة الحجم كان المقصود منها أن تكون للزخرف أو للتكريس فى المعابد .

وعلى كل حال فقد عُثر فى أكروپوليس أثينا ، ومعابد أپللو ، وأفروديتى بنقراطيس على كمية هائلة من الشقف الذى يرجع تاريخه إلى جميع العصور ، ونظراً لظروف التدمير والاستكشاف كان لا بد من أن توجد الأوانى المكرسة محطمة تحطيما كبيراً بحيث لم يبق منها سوى الشقف ، وكان الغرض منها فى الأصل أن تكون للاستعمال الحقيقى . على أنه بالنسبة لطلب الأوانى للدفن مع الموتى كان يصنع الكثير منها بقصد تصديره إلى بلاد أتروريا وغيرها .

الأحجار الكريمة

هناك نوعان من الآثار يتصل بعضها ببعض اتصالا وثيقاً من الوجهة الفنية ، وهما الجواهر والعملة . فقطعة النقود بطبيعتها هى كتلة من المعدن مسكوكة بطابع مدينة أو حاكم ما ، والجواهر إمّا أن تكون من مواد كريمة أو نصف كريمة ، وإمّا من أحجار صلبة أو رخوة .

وفى العصور الأولى كان الرسم المحفور بارزاً دائماً ، وقد يكون غائراً حتى إذا طبع على الشمع ، أو الجص أو أى مادة أخرى رخوة كان أثره بارزاً كذلك ، وكان الختم فى بلاد ما بين النهرين أسطوانى الشكل عادة بحيث ينطبع رسمه على المادة الرخوة إذا دحرج عليها مرة واحدة ، وإذا أريد تكرار الرسم دحرج الخاتم عدة مرات ، وكان الختم المصرى جعلا (جعراناً) ، وقد أطلق عليه هذا الاسم لأن ظهره المكور منحوت على شكل جعل مقدس مطوى الجناحين ، وقد حفر

الرسم على جانبه المسطح ، وكان كلا النوعين يستعملان في بلاد اليونان في العصور القديمة ، وكثيراً ما اتخذ شكل الجعل في أزهى عصور الفن اليوناني ، وبخاصة للختم المعروف (بالختم الجعلي) وهو الذي يشبه الجعل من غير توضيح تفاصيله

والجواهر الكريتية — وهي عديدة جدًّا — كثيراً ما تكون أقدم النماذج التي وصلتنا منها على شكل هرم . أما الأختام الكريتية والميسينية في العصور المتأخرة فهي في الغالب مستديرة أو عدسية الشكل ومقعرة الوجهين ، ومُعظم ما وُجد منها في كريت عليه نقوش دينية ، أو رمزية ، وعلى كثير منها أيضاً رموز بالخط الكريتي .

والجواهر الميسينية يكثر فيها تمثيل الحيوانات — كالأسد ، والثور ، والغزال — تمثيلا يصوّرها في أغلب الأحيان في أوضاع تظهر فيها أجسامها ملتفة ملتوية وتدل الأحجار الصلبة المشغولة على الدولاب على

ما بلغه نحات الجواهر من المهارة ، وقد عُثر — ولا سيما في ميسيني — على أختام من الذهب تشبه الخواتم ، نُقشت عليها مناظر غاية في الإتقان . ويلي عصر الجواهر الميسينية عصر جواهر الجزر ، لا سيما ما وُجد منها بجزيرة « ميلس Melos » ؛ ويرى فيه أتباع التقاليد السابقة ؛ غير أن الرسوم محفورة على أحجار لينة ويعوز معظمها شيء من المهارة . على أنها تُعد أهم حلقة اتصال بين الجواهر الميسينية واليونانية العتيقة ، ولا شك في أن الأدوار التي مرت على النحت والتصوير اليوناني هي بعينها التي مرت على فن نحت الجواهر .

ففي العصور الأولى كانت الرسوم في هذا الفن جافة كثيرة الزوايا في أوضاعها ، ولكنها بلغت في القرن الخامس أعلى درجة من الجمال والمهارة الفنية ، وفي العصور المتأخرة أصبحت الرسوم دقيقة وفيها كثير من الحرية والتصرف .

أما الجواهر التي نحتت فيها صور بارزة مكونة

فى الغالب من طبقات مختلفة الألوان من الحجر فلم تظهر إلا فى العصر الهيلانى ، وبعضها ضخم الحجم نُحتت عليه صور للبطالسة ، وعلى البعض الآخر مناظر ترمز إلى معنى من المعانى ، واستمرت نفس هذه الطريقة الفنية مستعملة فى الفن اليونانى الرومانى . أو الرومانى الإمبراطورى بكثير من البهاء ، وكانت الجواهر اليونانية دائماً محط أنظار المغرمين بجمع الآثار ، ولهذا السبب عرض فى السوق كثير من القطع المزيفة .

العمـــــــلة

إن دراسـة العملة والمسكوكات كثيرة التعقيد ، ولا يمكننا أن نقوم بها هنا إلا على وجه سطحى ؛ غير أن العملة اليونانية تُعد من أهم أسانيد الفن والتاريخ والتجارة . فلا يمكننا إهمال دراستها (انظر شكل ٢٣) .

وفى الواقع انه من الصعب أن نُدرك كيف تيسر لمدنيات كبرى كانت زاهرة فى العصور الأولى أن تسير فى طريقها قبل اختراع العملة ، ولا بد أن جميع المعاملات التجارية كان قوامها المبادلة أو حمل سبائك من الذهب والفضة ، وموازين خفيفة ، وكثيراً ما اتخذ العبيد أو المواشى وحدات للقيمة .

وفى أحد النقوش اليونانية العتيقة التى وُجـدت فى كريت نرى الغرامات محسوبة بعدد القدور والكراسى المثلثة القوائم ، وقد قيل إن أقدم قطع العملة اليونانية كانت تساوى فى القيمة عجلا .



(شكل ٢٣) عملة سيزيكس (Cyzicus) ، وإيچينا (Aegina) ، وكروتون (Croton) ، وإليس (Elis) ، وجرتينا (كريت) (Gortyna) ، وساموس (Samous) وپانتيكا پيوم (Panticapaeum) ، ومقدونيا

وينسب اختراع العملة إلى ملوك (ليديا) . ومنهم

« كروسس Croesus » أو إلى « فيدن Phidon » صاحب « أرجس Argos » ، وهو الذى سك العملة فى إيچينا ، ويرجح أن هـذا الاختراع يرجع تاريخه إلى القرن السابع قبل الميلاد ، وقوامه أن يطبع على كتلة من المعدن (كانت فى العصور القديمة عادة من الذهب أو الفضة أو الألكتروم) رسم أو رمز يعترف به رسميًّا كضمان لوزن المعدن ونوعه . حتى لا يكون هناك حاجة إلى إعادة وزنه ، أو فحص نوعه .

ويرجع السبب فى اختلاف أنواع العملة اليونانية اختلافاً كبيراً إلى ما كان لكل مدينة يونانية مستقلة من الحق فى إصدار عملتها . وقد انتفع معظمها من هذا الحق وتبارى فى إبراز أجمل الرموز وأكثرها تنوعًا . ولم يتفق العلماء على منشأ هـذه الرموز ويعتقد بعضهم أنها دينية ، ويظهر أن هذا التفسير هو المعقول ، لاسيما إذا كان الرسم المنقوش على العمـلة هو رأس المعبود الرئيسى للمدينة كالمعبودة أثينا بمـدينة أثينا ، وهيرا

عدينة أرجس ، وزيوس عدينة « إليس Elis» ، وقد تُعتبر بعض الرموز تجارية ، وعلى الأخص إذا كان الرمز يمثل الحاصلات الرئيسية للمدينة ، كسمك التن فى « سيزيكوس Cyzicus » ، وسنبلة القمح فى « ميتاپنتم Metapontum » ، أو السلفيوم ، وهو نبات طبى فى سيرينى ، على أننا فى هذه الحالة الأخيرة نرى رأس زيوس أمون ممثلة على الوجه الآخر للعملة .

ويرجح أن التفسير الواحد لا يمكن أن يكون صحيحا فى جميع الحالات ، إذ هناك عدة اعتبارات محلية وغيرها أدّت إلى اختيار رمز المدينة أو شعارها الذى وُضع على عملتها ، وربما يرجع منشأ هذه الرسوم إلى ما يسمى فى فن الرنوك وعلامات الأنساب « بالرمز اللغزى Canting device » ، كرسم ورقة بقدونس على عملة « سلنوس Selinus » ، أو عجل بحر على عملة « فوكيا Phocaea » . إذ لفظة سلينون معناها : بقدونس ، ولفظة فوكوس معناها : عجل بحر .

واختلاف الحجم بين العملتين القديمة والحديثة يرجع بوجه خاص إلى طريقة سكهما . فكان يجهز أولا طابع من المعدن ، ثم يحفر عليه حفر غائر كما فى أحجار الأختام ، ويثبت ذلك فى سندان ، ويؤتى بقطع مصبوبة من الذهب أو الفضة أو أى معدن آخر حسب الوزن المطلوب ، وتكون عادة مستديرة أو عدسية الشكل ومقعرة الوجهين ، وتدق هذه القطع فى الطوابع بواسطة مطرقة ومنقش . وكان يحفر على المنقش — اللهم إلا فى النماذج القديمة جدا — رسم آخر . وهكذا كانوا يحصلون على رسوم وجهى العملة . وكان الرسم فى العادة أكثر بروزاً منه فى العملة الحالية ؛ ولذا فإن العملة القديمة لم يكن فى الاستطاعة وضعها بعضها فوق بعض ، على أن سطحها أصبح أكثر استواء فى العصور المتأخرة ، وكان الرسم الذى على وجه أقدم العملة المسكوكة فى إيطاليا الجنوبية يكرر على ظهرها غائراً . وذلك بأن تكون رسوم المنقش فى هذه الحالة الأخيرة بارزة غير مفرغة ،

ولم تكن هناك طرق تستخدم لتمنع فلطحة قطع المعدن عند دقها ، وهذا هو السبب فى أن العملة اليونانية كثيراً ما تكون غير منتظمة الشكل . على أن الرسم البارز كان له الفضل فى إظهار مهارة المصوّر وحسن ذوقه ، مما كان له أكبر الأثر فى جمال كثير من قطع النقد اليونانية .

وقد اهتم العلماء الأقدمون بدراسة العملة اليونانية والرومانية بوجه خاص . ولا شك أنه فى هذه الحالة أيضاً شهد نصف القرن الأخير تقدماً كبيراً وتعاوناً عظيما بين العلماء . فقد رُتبت المجموعات الكبرى ترتيباً علميًّا ، كما دُرست عملة المدن المختلفة دراسة دقيقة ، ووُجد الارتباط بين الفروض التاريخية والمعلومات التى أُخذت من العملة نفسها ، وأمكن بواسطة العملة تتبع العصور التاريخية التى توالت على المدن المختلفة ، ويتضح ذلك جليًّا فيما يختص بالحوادث البارزة . مثال ذلك : أن مدينة سيراكيوز أصدرت مجموعتين فاخرتين من الديكادراخمة تذكاراً لتحريرها مرتين من أعدائها : من

القرطاچينيين فى المرة الأولى سنة ٤٨٠ ق . م . ومن الأثينيين فى المرة الثانية سنة ٤١٣ ق . م . ، ونفس هذه المدينة حفرت صورة « پجاسس Pegasus » الكورنتى على عملتها ، وذلك حينما حضر « تيموليون Timoleon » من كورنتا لمساعدتها ، ويرجح أن إدخال فراء رأس أسد ساموس فى نقوش عملة « ريچيوم Rhegium » . ومسينى راجع إلى وصول فئة من منفيي ساموس إلى هاتين المدينتين سنة ٤٩٣ ق . م . ، وكان للأحوال السياسية أيضاً — كاتفاق الولايات المستقلة فى بوشيا وتكوينها عصبة ، وكثورة إيونيا — أثر فى عملة المدن ذوات الشأن . وهناك حوادث أخرى كثيرة بعضها معروف لنا من تاريخ الآداب ، والبعض الآخر لا نعرفه إلاّ من خلال تاريخ رموز العملة .

ومن الواضح أن العملة فى هذه الحالة كان لها فضل كبير فى إثبات التاريخ وإتمام نقصه . وبخاصة فى تعيين التاريخ الحقيقى لعدة حوادث . وقد قام العلماء بدراسة

أنواع العملة المختلفة التى كانت مستعملة فى مختلف المدن دراسة وافية ، واستخلصوا منها نتائج عظيمة الشأن فيما يختص بالعلاقات التجارية ، وطرق التجارة والنفوذ ، فالعملة كتاب فيه بيانات تدعمها التواريخ عن تطور الفن من القرن السابع قصاعداً ، وبواسطتها أمكن الوصول إلى تعرّف ذاتية كثير من التماثيل . وتعتبر العملة منذ عهد الإسكندر معرضاً حقيقياً لصور الحكام الهيلانيين ، وعواهل الرومان . وفضلاً عما يستنتج من رسومها وكتاباتها فإنها من أهم الأسانيد ، إذا ماعُثر عليها فى الحفائر أو فى غيرها مفردة أو مكدّسة ، وهى تمدنا كقطع الأوانى الخزفية بمعلومات خاصة بالتأريخ ، ولكن أكثر دقة وأعظم ضماناً .

الآثار الصغيرة الأقل أهمية

وفى السنين الحديثة انتظمت دراسة الآثار الصغيرة ؛ كالبرنز والطين المحروق ، والعظم والعاج المنقوش وسارت

هذه الدراسة على نظام علمى دقيق . وقد تطوّر طراز تماثيل البرنز الكبيرة على نمط فن النحت بوجه عام . أما التماثيل الصغيرة والزخارف البرنزية فعُثر على كثير منها ، وقام الأثريون بترتيبها حسب عصورها ومنشئها وطريقة صُنعها ، وهذا ما حصل فعلاً فى الحفائر الكبرى بوجه خاص ، كحفائر أوليمبيا ، ودلفى ، وأكروپوليس أثينا ، ووُجدت أقدم نماذج الحفر فى « إفيسس Ephesus » ، وإسبارتا ، ووُجد من التماثيل الصغيرة وغيرها من الآثار المصنوعة من الطين المحروق مقادير هائلة فى جميع مناطق الحفر تقريباً ، وهى تُعتبر مُتممة ومؤيدة للمعلومات التى نستقيها من المصادر الأخرى ، كما أن أنواعها تمتد من الطرز الميسينية والهندسية حتى الطرز اليونانية ثم الرومانية ، وإذا أردنا أن نُدرك مقدار ما تضيفه دراسة هذه الآثار الصغيرة إلى معلوماتنا فعلينا زيارة المعرض الذى يمثل الحياة اليونانية والرومانية بالمتحف البريطانى بلندن ، أو المعارض الأخرى المشابهة له فى متاحف أمريكا .

النقوش الكتابية

لم يهمل العلماء الأقدمون دراسة النقوش الكتابية من يونانية ورومانية ، ولكن الباحثين ظلوا حتى أوائل القرن التاسع عشر قبل أن يعملوا على القيام بالمشروع الجليل الذى يرمى إلى نقل كل مجموعة النقوش وحفظها فى مؤلف خاص .

ويظهر أنه كانت هناك أساليب للكتابة منذ حوالى سنة ٣٥٠٠ ق . م . على أن الكتابتين الهيروغليفية بمصر ، والمسمارية ببلاد ما بين النهرين ، كانتا سرا غامضا إلى عهد قريب . وفى الواقع كان حل رموزهما وتفسيرهما من أهم ما وصل إليه العلماء من أوائل القرن التاسع عشر إلى منتصفه . وكان حجر رشيد أول خطوة فى هذا السبيل ، وقد عثر عليه الفرنسيون فى سنة ١٧٩٨ ، وهو الآن بالمتحف البريطانى وقد نقشت عليه نسختان من نص واحد ، إحداهما باللغة المصرية (بالكتابتين الهيروغليفية

وهى كتابة الكهنة ، والديموطيقية وهى كتابة الشعب) ، والأخرى باليونانية ، وبذا تمكن شمپوليون وغيره من العلماء من فهم اللغة المصرية وطريقة كتابتها .

وكانت الكتابة المصرية وكتابة بلاد ما بين النهرين قوامهما الجمع بين رموز تصويرية (كل رمز يمثل فكرة ما) ، وأخرى صوتية (كل رمز يمثل صوتاً ما) . وفى الألف الثانية قبل الميلاد كانت توجد كتابات أخرى كالكريتية والحيثية .

وللفينيقيين فخر السبق فى اختراع طريقة أبجدية بحتة استخدموها فى الكتابة . وأطول وثيقة فينيقية قديمة هو حجر مؤاب الذى يرجع تاريخه إلى حوالى سنة ٨٥٠ ق . م . على أن هناك بعض نقوش غير كاملة يظن أنها أقدم منه بكثير .

وحوالى أواخر القرن السابع عشر ق . م . استعار اليونان أبجديتهم من الفينيقيين مع شىء من التعديل ، ولكن كل مدينة يونانية نقلتها عنهم بشكل مختلف ؛

واستمر هذا التباين المحلى حتى سنة ٤٠٠ ق. م. و بعد هـذا التاريخ اتفق الجميع على اتخاذ الأبجدية الإيونية ، وهى التى تستعمل إلى يومنا هذا فى طبع اللغة اليونانية وكتابتها . أما الرومان فاستعاروا أبجديتهم ، مع بعض التعديل ، من أبجدية « كوميا Cumae » وسواها من المستعمرات الكلسيدية بايطاليا .

وكانت النقوش فى الأزمنة الغابرة أهم وسائل النشر للاذاعة والتسجيل ، ولا يكاد يوجد مظهر من مظاهر الديانة أو الحياة العامة أو الخاصة إلا وللنقوش فضل فى إنارة ما غمض من أسراره .

ففيما يختص بالمسائل الدينية لدينا وثائق خاصة بعبادة الآلهة المختلفة ، واعتراف الحكومة بها ، وبتأسيس المعابد والإنفاق عليها وإدارتها ، وبنذور عديدة من التماثيل والقرابين المتنوعة .

ولبعض النقوش أهمية تاريخية عظمى ، مثال ذلك أن أسماء المدن التى اشتركت فى واقعة « بلاتيا

Plataea » نقشت على دعامة المقعد المثلث الأرجل الذى كرس بهذه المناسبة إلى أپللو ، ووضع فى دلفى ، وهو معروض الآن فى الهيپودروم بالقسطنطينية . ومثال آخر ما يشاهد على الأسلحة الرومانية التى كرسها پيرهس صاحب إپيروس Pyrrhus of Epirus إلى زيوس فى « دودونا Dodona » بعد غزوته الإيطالية .

وكان لكثير من المعابد والأرباض لوائح خاصة بها منقوشة على لوحات تقام فى مكان ظاهر للعيان ، كما كانت توجد قوائم بأسماء الكهنة والموظفين الآخرين وقد ينص فيها على لوائح تعيينهم وواجباتهم وامتيازاتهم وطقوسهم المختلفة .

وهناك نقوش ذات أهمية خاصة ورد فيها ذكر العلاجات التى كان يباشرها « أسكلپيوس Asclepius » فى « إپيدورس Epidaurus » ، كما كانت هناك عدة جمعيات خاصة تعمل لأغراض دينية ، ولكل منها دستور معين وإجراءات للطقوس .

أما من حيث أهمية النقوش من الوجهة السياسية فقد وُجدت عدة وثائق تحتوى على قرارات وقوانين للولايات المختلفة ، ومن الأمثلة القديمة مجموعة شرائع عُثر عليها فى « جرتينا Gortyna » بكريت ، وتشتمل على تفاصيل كثيرة لقوانين الوراثة ، وكذلك كان من العادات التى اتبعت فى أثينا وغيرها أن تُنقش جميع قرارات مجلسى الشيوخ والنواب على الرخام . ثم تنصب فى الأسواق أو فى أى مكان آخر بحيث يراها الجميع . وكانت هذه الطريقة متبعة كذلك فى الحسابات العامة وقوائم المالية ، وقرارات الأعمال العامة بأنواعها ومخصصاتها ، وكذا حسابات المبانى ؛ فلدينا مثلاً حسابات مبانى وتماثيل البارثينون والأرخثيوم .

وكان من العادات الشائعة فى بلاد اليونان وروما أن تنصب لوحات الشرف للرجال الذين أدّوا خدمات جليلة لبلادهم ، وكثيراً ما كانت تمنح وظيفة « البروكسينوس Proxenos » ، (وهى تعادل وظيفة

القنصل الحديثة) إلى كل من أدّى عملاً مفيداً لمدينة أخرى .

وقد أمدتنا توقيعات الفنانين بمعلومات جمة عن تاريخ النحت ، وذكرت فى النقوش الكتابية التى تعرف باسم نقوش « إفيبس Ephebos » (نقوش الشباب) جميع الأنظمة التى كانت متبعة فى تثقيف شبان أثينا ، وهى التى تطورت فيما بعد حتى قامت على أساسها جامعة أثينا .

ونجد أحياناً وثائق تاريخية محضة ، كالوثيقة التى نصبها أوغسطس فى كثير من المدائن وسرد فيها أهم الحوادث فى عهده ، ويطلق عليها عادة اسم « أثر أنقرة Monumentum Ancyranum » ، لأن أحسن نموذج من تلك الوثيقة عثر عليه فى المدينة المذكورة ، وكذلك وجدت فى كثير من الجهات نقوش كتابية أُثبت فيها مرسوم دقلديانوس المشهور ، الذى حاول فيه الإمبراطور تحديد أثمان جميع حاجيات المعيشة فى أنحاء الإمبراطورية ، وكان بعض هذه النقوش مكتوباً باليونانية والبعض الآخر باللاتينية .

أما نقوش المقابر فلا حصر لهـا ، ويحتوى كثير منها على تواريخ وكتابات ممتعة .

وتنطبق معظم الأنواع السـالفة على النقوش اليونانية والرومانية على حد سواء ، وكان للنقوش الرومانية الفضل فى كشف النقاب عن نظام البلديات والمعاهد فى أنحاء الإمبراطورية ، وكان للأحجار التى أقيمت من ميل إلى آخر فائدة فى تتبع تخطيط شبكة الطرق الرومانية واتجاهاتها وتاريخها .

والنقوش الحربية عديدة أيضاً ، على أن « الدكتور هاڤرفيلد Dr. Haverfield » يقول : « إن معظمها ليس فيه ما يلفت النظر ؛ ولكن هذه المئات من النقوش لها أهميتها الخاصة إذا نظرنا إليها كمجموعة كاملة . فإذا كتبت قائمة ببعض مئات أو آلاف من محلات الميلاد أمكنك أن تستقصى سياسة حكومة الإمبراطورية فى مسألة التجنيد ، والتأكد من الإجابات على عدة أسئلة هامة . مثال ذلك : إلى أى مدى وإلى متى كانت تجند

الجيوش فى إيطاليا ؟ وما هى الفِرَق التى قدمتها الأقاليم لمختلف فروع الخدمة العسكرية ؟ وما هى الولايات التى قدمت أكثر المساعدات ؟ وإلى أى حد كان أهالى الأقاليم يحمون ولاياتهم المحلية بجند منهم؟ وأيهم كان يرسل لتأدية الخدمة فى مكان آخر استعداداً للطوارئ ، كالمجندين من البريطانيين ؟ وأخيراً فى أى عصر بلغت الإمبراطورية من الضعف ما اضطرها أن تقبل فى جيشها جنوداً من الأمم البربرية المتاخمة لها ؟ وما هذا إلاّ مثال واحد عما تصل إليه جهود كبيرة مشتركة ولا يستطاع الوصول إليه بأى دراسة منعزلة أو سرد حقائق أو نظريات ، كما يتضح لنا كيف استطاع قليل من عظماء الأساتذة الذين ساروا فى طليعة عدد من المساعدين والتلاميذ ، أن يلقوا ضوءاً جديداً على دوائر كاملة من النشاط العقلى ويبعثوا آمالا كبيرة فى درسها والإحاطة بها .

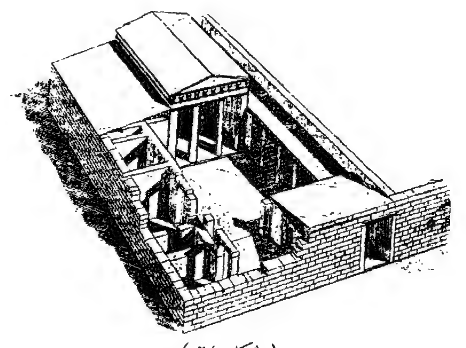
المساكن اليونانية

هناك ناحية أخرى من نواحى الحياة اليونانية ألقت عليها الحفائر كثيراً من الضوء : تلك هى تخطيط المساكن اليونانية ومميزاتها .

وتُعتبر القصور الكريتية الكبرى بما فيها من الأفنية والغرف المعقدة النظام ، والمصانع والمخازن نوعاً خاصًّا قائماً بذاته . أما قصور « تيرنز Tiryns » وميسينى ، وهى أقل اتساعاً وأبسط نظاماً ، فتحتوى على مميزات المنازل والقصور التى ذكرها هومر كالفناء والردهة المتصلة به ، كما تحتوى على مميزات المسكن اليونانى فى العصور التاريخية ، وكان يظن خطأ أن كلاهما يحتوى عادة على فناءين : أحدهما للرجال ، والآخر للنساء ، وقد أدّى هذا الرأى الفاسد إلى جعل التطوّر أقل وضوحاً ، ويرجع أساس هذا الخطأ إمّا إلى المقارنة الخاطئة بمساكن بمبياى ، حيث كان الفناءان على نمط الطراز الرومانى ، وإمّا إلى

عدم فهم ما ذكره « ڤترڤيوس Vitruvius » عن هذا الموضوع ، أو بالأحرى إلى خطأ فى الاقتباس منه .

وقد أمدتنا حفائر « پيرينى Priene » ، و « ديلس Delos » بعدة مساكن يونانية فى حال حفظ جيدة ويرجع تاريخ معظمها إلى القرن الرابع قبل الميلاد أو بعد ذلك، (انظر شكل ٢٤) ، وكلها تقريباً مطابقة للطراز ذى الفناء



(شكل ٢٤)

المكشوف الذى تحيط به العمد عادة فى المنازل الكبيرة ، ويتصل بهذا الفناء قاعة كبيرة بالجانب الشمالى منه كى تنفذ

إليها الشمس ، ولا تكون معرضة للرياح الباردة ، ولها في الغالب إيوان ذو أعمدة ، ويرجح أنها كانت تستعمل للإقامة ، وكذا للمسامرات ، ويوجد بجانب هذه القاعة أو حول الفناء قاعات اخرى عديدة ، وكان هناك غالباً طابق علوى يصعد إليه بسلالم ، وكان مخصَّصاً للنساء في بعض الأحوال ، أو أنه كان يحجز لهن فيه قاعات خاصة ؛ على أن النصوص الأدبية تثبت بأنهن كنّ يمكثن في الفناء بانتظام ، وإن كان من المرجّح أنهنّ كنّ أحياناً في ظروف ومناسبات خاصة يلزمن القسم المُعدّ لهنّ . وكثيراً ماتكون هذه المساكن مزخرفة بتقاسيم مقلدة للرخام تشبه أقدم طراز معروف من الرسوم الرخامية التي عُثر عليها في پمپاى .

ويمكننا من كل هذه المصادر أن نعرف شيئاً عن حياة قدماء اليونان . ففي أزهر أيام أثينا كان كل فرد من أفراد الأمة يقضي معظم أوقاته في تأدية واجباته المدنية والاجتماعية : من حضور إلى الجمعية العمومية ،

أو الجلوس فى كرسى القضاء أو المحلفين حين يكون دوره للقيام بهذه المهمة ، إلى اشتراكه فى الأعياد الدينية ، أو اندماجه فى الخدمة العسكرية . ويستنتج من ذلك أن الرجل لم يكن يصرف فى بيته إلاّ قليلاً من الوقت ، ولا سيما فى النهار ، وكان البيت موكولاً أمره إلى النساء فى أكثر الأحيان . على أنه كان لكثير من المساكن قاعة للطعام تقدم فيها المآدب للضيوف ، وكانت مثل هذه الولائم ، التى يتبعها احتساء الخمور ، من الأمور الشائعة فى حياة المدن ، وكان معظم الرجال يصرفون أيضاً شطراً كبيراً من وقتهم فى نادى الألعاب للتمرن . وكانت هناك مزارع يقوم بإدارتها هى والأعمال التجارية وكلاء يعاونهم العبيد فى العمل . وكان من أهم الملاهى الصيد والقنص ، ولا سيما مطاردة الأرانب بكلاب الصيد أو على الأقدام .

قبور أتيكا

وثمّ ناحية أخرى من نواحى الحياة اليونانية لم يرد ذكرها فى الأدب إلاّ قليلاً ، ولكنها ترى ممثلة فى الرسوم البارزة بعقابر أتيكا ، وهى فى الغالب تمثل حياة الأسرة وتسجل العواطف المنزلية تسجيلاً مؤثراً ، كما أنها فى أكثر الأحيان خالية من الإشارة إلى الموت الذى أن ذُكر فبشىء من التلميح غير المباشر ، إذ كان الأحياء يفضلون أن يتخيّلوا موتاهم كأنهم أحياء يمارسون أعمالهم أو ملاهيهم التى كانوا يألفونها ، والمجموعات المكوّنة من صورتين أو أكثر تشير أحياناً إلى سفر أو سياحة ؛ يدل على ذلك المعانقة الوقورة والكآبة الهادئة .

وعلى كل حال فإن هذه النقوش القبرية ليست من صُنع كبار المصورين ، ولكنها من نتائج عصر بلغ فيه الفن اليونانى أعظم درجة من الرقى ، وهى دليل على شعور

القوم بوجه عام وعلى ذوقهم السليم ، وقد عُثر على أكبر مجموعة منها فى « سيراميكوس Ceramicus » بأثينا ، وذلك خارج البوابة المقدّسة التى كان يخترقها الطريق الموصل إلى « إليوزيس Eleusis » .

علم الأساطير Mythology

وتوجد دراسة أخرى هى علم الأساطير ، تُعد بوجه عام فرعاً من علم الآثار ، وإن لم يكن موضوعها أشياء مرئية ومحسوسة ، وقد سبق ذكر ما يمدنا به التصوير على الأوانى من معلومات فى هذا الموضوع . وتمدنا النقوش البارزة أيضاً ، وبخاصة النذرية منها ، بكثير من المعلومات الخاصة بالمعتقدات والطقوس المحلية .

وكثيراً ما اقتصر علماء الأساطير الأوائل على تفسير الأساطير ، وما يتصل بها من الطقوس تفسيراً خيالياً ، بل كثيراً ما اتخذوا بعض النظريات ، كنظرية أسطورة الشمس أساساً عامًّا لتأويلاتهم . غير أن الدراسة المنتظمة المؤسسة على المقارنة أدّت إلى نتائج علمية ، وما أكثر التشابه بين أقدم الطقوس التى كان يباشرها الفلاحون فى كل مكان ، ولا سيما فى الأوقات العصيبة من السنة الطبيعية ، وبين حكاياتهم التى يقصونها ، والخرافات التى

نجدها مدوّنة بشيء من الخيال والتكلف فى علم الأساطير اليونانية ، ويعتبر كتاب (الغصن الذهبي) من تأليف « السير جيمس فريزر Sir James Frazer » أنموذجاً للمادة الهائلة التى يمكن استخدامها فى مثل هذه الأبحاث .

شمالى أوروبا وغربيها

كان بحثنا إلى الآن قاصراً على دراسة الآثار اليونانية والرومانية ، ولكن الأحقاب التى تقع فى دائرة العصر التاريخى ببلاد اليونان وروما ، وفى أقطار البحر الأبيض المتوسط لا بد وأن تعتبر عصور ما قبل التاريخ بالنسبة لشمالى أوروبا وغربيها ، وقد قام العلماء بدراستها دراسة وافية . غير أن الكثير منها لا يزال غامضاً . مثال ذلك : أنه فى حالة مبدأ عصر البرنز ونهايته ومبدأ عصر الحديد ، لا نزال لا نعرف إلى أى مدى كانت خطوات التقدم معاصرة بعضها لبعض فى أقطار البحر الأبيض المتوسط وأواسط أوروبا وشماليها الغربى ، ويرجّح أن الفترة بين العصرين لم تكن كبيرة كما كان يظن أحياناً ؛ إذ أن بضائع المبادلة كانت تسير فى الطرق التجارية الكبرى بين البحر البلطى والبحر الإيجى فى كلا الاتجاهين ، وكثيراً ما وُجد كهرباء البحر البلطى فى الجنوب منذ

العصور الميسينية وما بعدها ، كما وُجدت النماذج الميسينية أو غيرها المشابهة لها تماماً حتى بلاد أرلندة الكلتية .

وتقترن أهم الأمثلة المميزة لمدنية هذه الأقطار وصناعاتها باسم منطقتين وُجدت فيهما بكثرة هما : « هولشتات Hallstatt » ببلاد النمسا ، و « لاتين La Tène » ببلاد سويسرا . والمنطقة الأولى ، وهى تابعة لأواخر عصر البرنز ، يرجع تاريخها بوجه عام إلى ما بين سنتى ٩٠٠ — ٧٠٠ ق . م . والمنطقة الثانية ، وهى تابعة إلى أوائل عصر الحديد ، يرجع تاريخها إلى حوالى ٤٠٠ — ٣٠٠ ق . م . ويُشاهد فى هاتين المنطقتين تأثير الفن الإيجى المعاصر أو الأقدم قليلاً . وقد قام العلماء بتسجيل الآثار المعدنية التى وجدت بهما والكتابة عنها ، وما وُجد مع هذه الآثار من الفخار ، وهى تمدنا بالأساس الذى تبنى عليه دراسة صناعات بلاد سكنديناوة وبريطانيا الكلتية ، وأوروبا الوسطى .

هذه خلاصة موجزة لما توصل إليه علم الآثار ، وقد صرفنا النظر عن عدة فروع أخرى للموضوع ،

كما أننا لم نذكر إلاّ الشيء القليل عن فروع أخرى . على أننا ذكرنا ما يكفى لنبيِّن أن استكشافات نصف القرن الماضى كانت عظيمة الأهميــة ، وربما فاقت استكشافات أى حقبة أخرى فى تاريخ هذا العلم . ولا ينبغى أن يتطرق إلى الذهن أن هذه الاستكتشافات قد انتهت أو أنها توقفت لحين من الزمن .

وقد شاهدت الســنين القليلة الماضية أروع الاستكشافات فى كل من مصر وبلاد ما بين النهرين ، حتى أنه ليظهر أن حدود معلوماتنا تزداد توغلاً فى القدم لتزيح النقاب عما بلغه الإنسان ، حتى فى العصور الأولى ، من المهارة الفنية ، والصناعة المدهشة[1] .

---

(١) انظر أيضاً القسم الخاص بمصر . وبلاد ما بين النهرين فى المقال الذى عنوانه « فنا التصوير والنحت » .

أحدث الاستكشافات

١ — القطر المصرى

أما فيما يختص بالقطر المصرى فإن حياة القوم مسجّلة ومصوّرة بتفاصيل ناطقة فى الرسوم التى زُخرف بها داخل المقابر ، وهى لا تزال نظرا لجفاف الطقس حافظة لرونقها إلاّ ما أصابه الضرر بفعل الإنسان ، وقد دُرست ورسمت حتى تكون فى متناول يد العلماء مباشرة ، وقد حافظ جفاف الطقس أيضاً على كثير من الآثار الأخرى : كالأثاث وغيره من مختلف الأدوات الصغيرة المصنوعة من الخشب أو المواد الأخرى القابلة للتلف فى جهات أخرى .

وفى أول الأمر كانت الأهرام والمعابد الضخمة أهم ما يؤثر فى الخيال ، ولم يكن يعرف عن إدارة البلاد ومدنيتها أكثر مما يمكن استخلاصه من كتابات هيرودوت وغيره من كتاب اليونان والرومان ،

ولكن عُثر أخيرا على وثائق هائلة منقوشة على الأحجار أو الشقف ، أو مكتوبة على أوراق البردى ، وكان لها الفضل فى إمدادنا بمعلومات وافية عن التاريخ والإدارة والدين والحياة الاجتماعية ، وقد درس عدد كبير من التحف الصغيرة ، والأوانى ، والخرز ، والجعلان ، وتماثيل « شوابتى » — وهى تماثيل صغيرة توضع فى المقابر لتقوم بخدمة الميت — وعين تاريخها حسب طرازها والمواد المصنوعة منها حتى أصبح من المتيسر الآن إدراك مميزات كل العصور تقريباً ، من أقدم الأسرات إلى أحدثها عهداً .

وبالإضافة إلى هذا فقد توصلت أعمال الحفر إلى استكشافات خاصة تدل على ثراء يفوق الوصف ، ومما أثار اهتمام العالم قبر الملك توت عنخ أمون حفيد الملك الملحد أخناتن ؛ لأن يد السلب والنهب امتدت فى الأزمنة الغابرة إلى المقابر المصرية بوجه عام ، وبخاصة الملكية منها ، فلم يبق للمنقبين الحاليين سوى حثالتها ، وكان لخبر العثور على قبر لم تصل إليه يد اللصوص شأن كبير فى إيقاظ

أعظم الآمال ، وقد أيدتها نتائج هذا الاستكشاف تأييداً تامًّا ، إذ وجد مكدّساً فى مدخل القبر مجموعة كبيرة من الأثاث ، والأسرة ، والكراسى ، والعجلات وغيرها ، وكلها مصنوعة بإتقان يفوق حد الوصف ، وقد طعمت وكسيت بالذهب وغيره من المواد بإبداع تام ، ومع ذلك فإن طراز هذه الآثار تعوزه قوة العصور الأقدم عهداً وبساطتها ، ويظهر فيه تأثير صناعة أخناتن التى كانت لا تخلو من التكلف . وكان فى حجرة الدفن نفسها مقصورة رائعة الزخرف تحتوى على التابوت الحقيقى ، وهى مزخرفة بصور مجنحة تمثل المعبودات الحاميات للميت ، ومصفحة بالذهب . وقد نُقلت جميع محتويات هذا القبر إلى متحف القاهرة ، ويرجّح أنها تعد بحق أبدع مجموعة من الآثار عُثر عليها حتى اليوم .

وتُعتبر صناعة عصر أخناتن على غرابتها من أهم أطوار تاريخ الفن المصرى ، فان هذا الملك استعاض — حوالى سنة ١٤٠٠ ق . م — عن عبادة الآلهة المصرية

الموروثة بنوع من الوحدانية ، ويظهر أنه حاول إحداث نفس هذا الانقلاب فى تقاليد الفن المصرى ، ويرى ذلك بوجه خاص فيما عُثر عليه فى قصره بتل العمارنة من قطع النحت والنقوش الملوّنة .

وتختلف صور الملك وأسرته اختلافاً هائلاً ما بين أسلوب مهذب يرمى إلى الكمال ، وأسلوب لا يختلف عن الصور الهزلية إلاّ قليلاً . فشكل الملك مثلاً يبدو كصورة تدل فى علم الأمراض على حالة نمو غير طبيعى ؛ غير أنه يرى على وجهه وعلى وجه الملكة (ولا بد أنها كانت من أقرب الناس إليه) ، سيما الجمال الجذاب رغم الشذوذ فى نمو الذقن والرقبة (انظر شكل ٢٥) .

والنقوش الزخرفية فى قصر تل العمارنة غريبة كذلك ، وتختلف عن الصناعة المصرية ، ولا سيما فى التمثيل الطبيعى للنباتات والحيوانات ، وهذا يجعل بينها وبين الرسوم المعاصرة لها فى قصر مينوس بمدينة كنوسس شبه كبير ، ولا يبعد أن يكون أخناتن قد استحضر مصوّرين



(شكل ٢٥)   رأس الملكة نفرتيتى

كريتيين لزخرفة قصره ، إذ أن أوجه الشبه كبيرة ومتعددة للغاية بحيث لا يمكن الحكم بأنها عرضية ، وربما نشأ هذا الطراز فعلاً فى كريت . على أن مثل هذا التفسير لا يمكن أن ينطبق على الأشكال البشرية فى تل العمارنة ، إذ لا مثيل لها فى كريت ، كما لا يعرف أى فن آخر كان له تأثير فى مثّالى أخناتن . ولا تزال قصة هذا الابتداع الفنى الغريب الذى بدأ وانتهى بحكم أخناتن من المسائل التى على الأثريين أن يحلوا طلاسمها .

ومن الصعب أن نذكر بعبارات موجزة شيئاً عن الحياة والحضارة التى استمرت عدة آلاف من السنين . ولا نزاع فى أن تغيّرات كثيرة وقعت إبان هذه العصور الطويلة ؛ غير أن تطرف المصريين فى المحافظة على القديم كان له الفضل فى بقاء كثير من العادات بدون تغيير تقريباً منذ أقدم الأسرات حتى عهد البطالسة .

ولا بد أن الأحوال كانت تختلف اختلافاً كبيراً بين طبقات الشعب المتنوعة أى بين الملك وموظفيه والكهنة من جهة ، وبين طبقة الرقيق من جهة أخرى . وكان بين هاتين الطبقتين طبقات وُسطى كانت تختلف كثيراً فى عدد أفرادها وأهميتها من وقت إلى آخر تبعاً لرخاء المملكة وعلاقاتها الخارجية ، على أن الكل كانوا يتأثرون على حد سواء بالنظام الثابت الذى حتمته الأحوال الجغرافية ، ولما كانت حياة مصر تتوقف على السدود والترع اللازمة لضبط النيل وفيضاناته ، كان لا بد من نظام السخرة الذى استمر حتى العصور الحديثة . وكانت فلاحة

الأراضى خاضعة لنفس هذه العوامل ، ففى أشهر الفيضان من يوليو إلى أكتوبر لم يكن من المستطاع عمل شىء خلاف مراقبة السدود وإصلاحها ، وكانت تبذر عدة أنواع من البذور فى شهر نوفمبر ، ولذا كان يعود الناس فيه إلى فلاحة الأرض ، أما الحصاد فكان فى شهر أبريل ،

ويمكننا أن نُدرك من المناظر الممثلة على جدران المقابر كيف كان الموظفون وغيرهم من الأغنياء يشرفون بأنفسهم على العمل فى مزارعهم ، يعاونهم فى ذلك كتبة وأتباع عديدون ، ولا بد أنهم كانوا يستخدمون عدداً كبيراً من الصُّناع والفنيين . وكان معظم الفنون والصناعات وراثيًّا ، وقد ساعد ذلك كثيراً على حب المحافظة على القديم ، والإبقاء على المهارة التقليدية ، الصفة التى امتازت بها أكثر الصناعات المصرية .

وكانت مساكن الأغنياء والموظفين تدل على منتهى الترف ، إذ كانت تشمل ، فضلاً عن حُجرات السكن ، أفنية وأدغالاً وحدائق وحجرات للشغل ، ومخازن لجميع

الأغراض . أما مساكن الطبقات الوسطى والسفلى فهى وإن كانت أقل شأناً منها ، إلاّ أنها شبيهة بها ، إذ كانت تبنى عادة حول بهو معمد أو غير معمد ، وكان لها بالطابق الأول حُجرات للإقامة ، وكذا سطوح منبسطة يصعد إليها بسلالم ، وكانت هذا السطوح إما مكشوفة أو ذات أعراش وليست هذه الأماكن ممثلة فى الرسوم الملوّنة فحسب ، بل توجد نماذج منها مصنوعة من الفخار فى مقابر الطبقات التى لم تكن حالتها المالية تسمح بتغطية مقابرها بالرسوم الملونة ، وكان الغرض من وضعها أن تمد الموتى بما اعتادوه فى حياتهم من أثاث وحاجيات منزلية ووسائل للراحة

هذا وإن كان يظهر أن جميع الطبقات فى مصر ، من الملك إلى الأرقاء ، تحكمها أنظمة صارمة ، فإن ما نستنتجه من الصور لا يدل على حياة كئيبة ، بل بالعكس على حياة خارج المنزل كلها انشراح وكد ، بل ملأى بالعمل واللهو ، ويظهر أن الترويح عن النفس وأنواع

التسلية المتعددة كانت كثيرة الشيوع ، فكان ذوو اليسار يستقبلون الزائرين فى منازلهم ويقيمون الحفلات ويأدبون المآدب ، وكان الضيوف يجلسون فيها على حُصر فوق الأرض ، وكانوا يضعون زينات من الأكاليل والأزهار ، ويتبع ذلك موسيقى ورقص . ولا شك أن مثل هذه الحفلات لم تكن إلاّ فى مقدور الأغنياء . أما العامة فكانوا يتمتعون بعمل نزهات خلوية ، أو ما يماثلها من أنواع التسلية ، كما كانوا يؤمون حفلات الأعياد وتقديم الضحايا وغيرها من الاجتماعات . مثال ذلك : العيد العظيم فى « كانوپس Canopus » الذى فقد محاسنه الأصلية فيما بعد ، وأصبح من الحفلات الملأى بأنواع التهتك والخلاعة .

ولما كان جو مصر ملائماً لمثل هذه الحياة الخلوية فإنه كان ملائماً كذلك لارتداء الملابس الرقيقة جدًّا ، وكانت هذه تختلف من وقت إلى آخر تبعاً للزى الشائع ، وكان الرجال فى جميع العصور لا يلبسون غالباً غير نقبة

ذات طيات أو ثنيات ، وربما أُضيف إلى ذلك نوع من الصدرية ، وكثيراً ما كانوا يلبسون عقوداً عريضة . وكان النساء يرتدين عادة لباساً واحداً بسيطاً ضيِّقاً يتدلى إلى الكعبين . وتوجد أحياناً تماثيل عارية ، وكثيراً ما كان النحات يمثل الملابس شفافة لشغفه بإظهار محاسن الجسم وهو يمتاز فى ذلك عن نحاتى بلاد ما بين النهرين الذين كانوا يمثلون الأشخاص بملابس تُغطى الجسم بأجمعه ، ما عدا اليدين والذراعين .

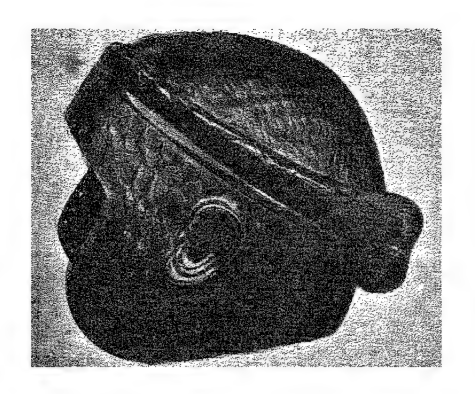
ب — بلاد ما بين النهرين : أور

إن ما وصل إليه علم الآثار حديثاً من الاستكشافات فى بلاد ما بين النهرين يشبه ما وصل إليه فى مصر من وجهة واحدة ، ذلك أنه زاد معلوماتنا عن هذه البلاد فجعلها تمتد عدة آلاف من السنين ، وكان من أفخم ما اقتنته المتاحف والمجموعات الأثرية فى القرن الماضى تلك العجول المجنحة الهائلة ، والنقوش التاريخية العديدة الخاصة بالملوك الأشوريين ، ولكن معظمها

ذو طراز اصطلاحى محض ، رغم أن تمثيل الحيوانات البرية والأليفة مملوء بالحياة ؛ وقد أمكن الآن تتبع منشأ هذا الطراز إلى السومريين الأوائل وإلى مدن وأسرات من عصور متوغلة فى القدم .

وفى السنوات الأخيرة توصل منقبون من أمم مختلفة إلى استكشاف صناعات ذلك العصر ؛ بيد أن أحدث الاستكشافات وأدهشها تلك التى وصل إليها المستر « وولى Woolley » فى « أور Ur » ، إذ قد عثر على شوارع ومنازل تلك المدينة حافظة اشكالها إلى حد كبير ، كما عثر فى المقابر الملكية على أبدع نماذج الصناعة ، وهى وإن كان تاريخها يرجع إلى حوالى ٣٥٠٠ ق . م . ، إلاّ أنها تدل على منتهى الحذق فى الرسوم والأساليب الفنية ، ويرى ذلك جليًّا فى المصنوعات المعدنية المتخذة من الذهب والفضة الخالصة ، أو المطعمة بمواد مختلفة .

ويلاحظ أن التماثيل ورؤوس الحيوانات بديعة التشكيل . ومن أهم النماذج المتقنة الصنع خوذة من الذهب ، (انظر شكل ٢٦) رائعة الزخرف تسع



(شكل ٢٦)   خوذة « ميكلامدج Mea-Kalam-Dug » الذهبية

الرأس تماماً . وأكمل تحفة تمثل صناعة التطعيم هى التى تعرف باسم لواء أور . وترى عليها سلسلة من المناظر المطعمة بالصدف أو اللازورد تطعيما دقيقاً تمثل ختام إحدى المعارك على جانب منه . ومنظر صلح على الجانب الآخر . وهناك أفاريز أخرى مشابهة تمثل مناظر حربية وماشية وغنما وماعزاً ، وقد مثل الرجال كما فى النحت والحفر السومرى عادة بملابس فضفاضة من الصوف تتدلى منها تطاريف ، وتغطى الجسم تماماً

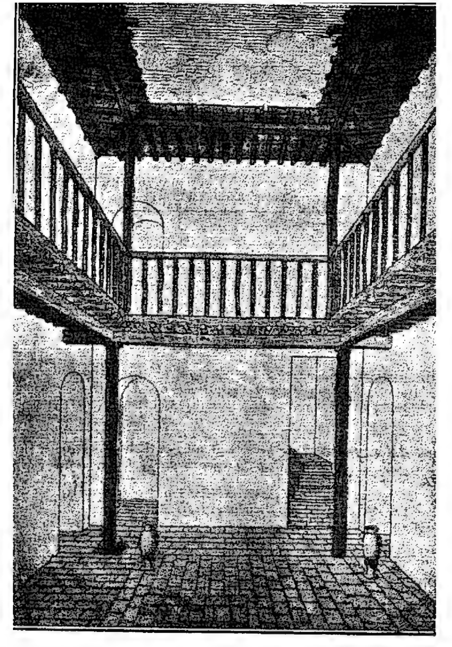
وتخفيه ، فهى تختلف من هذه الوجهـة عن الملابس المصرية الملتصقة بالجسم أو الشفافة . ويرى المستر وولى أن ما يظهر فى المقابر الملكية من عادة تقـديم الضحايا البشرية يعتبر دليلا على قدم عهد هذه المقابر ، إذ لم تكن هذه العادة معروفة فى العصور المتأخرة فى بلاد ما بين النهرين ، والواقع أنه يبدو من إحدى المقابر الملكية أن حرساً مسلحاً وعدداً من العبيد والأتباع ذكوراً وإناثاً ذُبحوا أثناء وقوفهم على مقربة من القبر .

ومن المستكشفات الأخرى أعواد مزخرفة بحيوانات وغيرها من الرسوم ، وإكليل أو غطاء للرأس من الذهب وُجد على رأس أميرة ، وأسلحة وآلات وأوانى ، معظمها من الذهب أو الفضـة ، وتدل تلك الآثار على درجة من الثروة وعلى مهارة فنية لا بد أن يكون قد سبقها ، حتى فى هـذا العصر الساحق ، عدة قرون من النمو والتطور .

وإن أضخم العمائر وأكثرها ظهوراً فى أور هو البناء الكبير الذى يعرف باسم « زجورات Ziggurat » ،

وهو مكعب هائل من الطوب تبلغ مساحته ١٥٠ × ٢٠٠ من الأقدام المربعة ، وارتفاعه ٧٥ قدماً ، ومما يشعر بعظم متانته جدرانه المنحدرة قليلاً إلى الداخل والمقسمة بدعائم بارزة ، وترى فيها أصول التصميم التى ترى فى مبانى العصور المتأخرة ببلاد ما بين النهرين ، ولهذا البناء أيضاً سلالم ضخمة تؤدى إلى السطوح .

أما مبانى المعابد والقصور فكثيرة التعقيد . وعُثر كذلك على مساكن للطبقة الوسطى وهى مشيدة حول فناء له شرفة من الخشب رُفعت على عمد من الخشب أو الطوب ، وتنفتح منه أبواب الحجرات (انظر شكل ٢٧) ، وكانت السقُف مستوية أو قليلة الميل ، ويتضح من الرسوم التى تمثل المدن أنه كان لكل منزل فى الغالب برج فى أحد أطرافه ، وكانت حُجرات الإقامة يصعد إليها بسلم خاص ، وتدل هذه المدنية السومرية العتيقة على عظمة الحكام وكبار الموظفين كما تدل على رخاء أفراد الطبقة الوسطى .



(شكل ٢٧)   منزل سومرى
من رسوم المرحوم ف . ج . نيوتن (F, G, Newton)

والسومريون ممثلون على الآثار على هيئة قوم قصار القامة ، غلاظ الجسم ، ذوى رؤوس مستديرة ، وأنوف

مثلثة بارزة بشكل غريب ؛ وهم يختلفون كثيراً من هذه الوجهة عن الساميين الذين أصبحوا فيما بعد الجنس السائد في بلاد ما بين النهرين ؛ وهم حليقو الرأس واللحية عادة ؛ على أن بعض أمرائهم في العصور الأولى كانوا يرسلون شعورهم وينظمون لحاهم على الطراز المتبع في التماثيل الأشورية ذلك الطراز الذى لا شك في أنه ظهر ثانية بعد السومريين بفترة طويلة إذ اتخذه الأشوريون وجعلوه ميزة من ميزات تماثيلهم .

وعلى كل حال فإن الأحوال لم تسمح لنا بالعثور على مناظر مفصلة تمثل حياة السومريين كما عُثر في مصر . ويظهر أنهم كانوا يسكنون في معظم الأحوال المدن ذات الأسوار الضخمة فرارا من شر غارات الأعداء وفيضان المياه . وتدل المصادر التاريخية على أن بعض الأسرات كانت موجودة فعلاً قبل الطوفان الأكبر الذى بقيت من ذكراه أساطير وتقاليد مختلفة ؛ ويرجح أن العامة من القوم ، وبخاصة إذا كانوا من الرعاة أو الزراع ، كانوا يقطنون مآوى مؤقتة يقيمونها في السهل .

مستقبل علم الآثار

لا تزال أعمال الحفر والتنقيب مستمرة ، ويظهر أن مجال النشاط لا يزال فسيحاً أمامها ، وأهم المناطق الأثرية المثمرة فى بلاد اليونان نفسها قد تم التنقيب فيها ، غير أنه لا يزال هناك اقتراح يرمى إلى الحفر فى وسط أثينا الذى يشغله الآن جزء من المدينة الحاضرة . ويظهر أن أرض كريت لم ينضب معينها بعد ، كما أن كثيراً من المدن الكبرى التى ازدهرت فى آسيا الصغرى يوماً ما ، لا تزال فى انتظار دورها .

وقد استؤنفت أعمال الحفر فى مدينة پمپای وكذا فى هركيولانيوم : أما فى روما نفسها ، وفى ثغرها « أستيا Ostia » ، فانَّ المنقّبين قائمون بعمل حفائر جديدة هامة .

ولا يزال التنقيب جارياً فى عدة جهات بالجزائر البريطانية وبخاصة فى المناطق الرومانية . ويجد الأثرى

الآن فى متناول يده عوناً جديداً ؛ فإن الصور الشمسية التى أخذت من الجو كان لها الفضل فى إمداده بمناظر عامة دقيقة لعدة أقطار كان لا يمكن الوصول إليها قبل ذلك ، كما عرفته بمناطق ورسوم تخطيطية لبلاد مجهولة . وقد أظهرت هذه الصور فى كثير من أنحاء انجلترا طرقاً ومتاريس لا يمكن أن يراها السائرون فى نفس هذه المنطقة ، وهكذا نرى من هذه الناحية ومن نواح أخرى أن علم الآثار من أكثر الدراسات التى تتقدم تقدماً مضطرداً .

مراجع الكتاب

T. H. Breasted : Ancient Times (Boston, 1916)

H. G. Spearing : the Childhood of Art (London, 1912)

E. A, Parkyn : An Introduction to the Study of Prehistoric Art (London, 1915)

C. L. Woolley : The Sumerians (Oxford. 1928)

Sir W. M. Flinders Petrie : Social Life in Egypt (London, 1928)

C. H. and H. B. Hawes : Grete the Forerunenr of Greece (London & New York, 1909)

H. B. Walters : The Art of the Greeks (London, 1909) The Art of the Romans (London 1911)

فهرس الكتاب

صفحة

